publicación de
cine universitario

film

CinemaScope La creación cinematográfica
The Birth of a Nation Robert Bresson
Arturo Despouey Cine español

20
marzo 1954
montevideo

julius cæsar

de David Bradley

un film independiente que se hizo famoso en el mundo entero

será presentado por **cine universitario** en su ciclo 1954

film

publicación de
cine
universitario

DOUGLAS FAIRBANKS en **The Mark of Zorro** (1920)

CINE UNIVERSITARIO DEL URUGUAY
BIBLIOTECA

en este número:

2 puntos de vista: el cinemascope
3 notas sobre robert bresson
10 despouey y la crítica cinematográfica
13 visita a griffith
23 cortes en portugal
24 correspondencia: cartas de cavalcanti y genina
26 la creación cinematográfica: estética e industria
31 el cine español en 1953

20

marzo de 1954

en a portada: Pierre - Michel Beck y Nicole Berger en LE BLE EN HERBE, de Claude Autant - Lara.

DIRECCIÓN: H. Alsina Thevenet, Jaime Francisco Botet. DIRECCIÓN GRÁFICA: Walter Chappe Píriz. ADMINISTRADOR: Manfredo A. Cikato. REDACTORES: Jorge A. Arteaga, Gastón Blanco Pongibove, Walther Dassori Barthet, Antonio Larreta, Julio L. Moreno, E. Rodríguez Monegal, Hugo Rocha, Giselda Zani. DIBUJOS: Hermenegildo Sabat. CORRESPONSALES: Nicolás Mancera (Argentina), Luiz Alipio de Barros (Río Janeiro), P. F. Gastal (Porto Alegre), Francisco Luiz de Almeida Salles (San Pablo), H. Alves Costa (Portugal), M. Rabanal Taylor (España), Filippo M. de Sanctis (Italia). DISTRIBUCIÓN: Selva A. de Dassori. PUBLICIDAD: Julio A. Beyne. SUSCRIPCIONES: Omar G. Parada.

FILM es publicada por Cine Universitario del Uruguay, cine-club patrocinado por la Universidad de la República, con sede en Colonia 1176, Montevideo, Uruguay. El ejemplar se vende a $ 0,20 al socio del Cine Universitario; el precio de venta al público es de $ 0,30 en Montevideo y de $ 0,40 en el Interior del país. La suscripción anual cuesta $ 3,50 en Montevideo y $ 4,00 en el Interior y Exterior del país. Todo el material publicado ha sido escrito especialmente para FILM, salvo indicación en contrario. Se autoriza la reproducción, con mención expresa de procedencia.

puntos de vista

el CinemaScope

"Hace un año se podían haber apuntado muchas cosas que estaban mal en el cine, pero la forma de la pantalla no era una de ellas", escribió un crítico inglés hace poco, cuando su tema comenzaba a ampliarse. Después de una primera muestra de CinemaScope en Montevideo, el exhibidor uruguayo, que nunca sintió la amenaza de la televisión, comenzó a creer que la forma de la pantalla era un tremendo error a corregir, pero no se apuró a corregirlo. La 20th Century Fox le había mostrado paisajes de Venecia y de New York, desfiles de soldaditos y aviones en los aeródromos, culminando este horizontal entusiasmo con pequeños fragmentos de unos ocho films futuros, todos en tecnicolor, todos espectaculares, ninguno muy emotivo. Entre dos explicaciones y una disculpa, la 20th Century Fox instó al exhibidor a que comprobara cómo puede verse desde todos los ángulos, y qué maravilla es el sonido múltiple; ahora que la empresa produce sólo en CinemaScope, y parte de Hollywood la secunda, hay que vender tremendas pantallas a otras salas, o guardarse para siempre los grandes espectáculos cuando salgan de su cine de estreno. El exhibidor tomó nota de que la innovación se puede comprar con dinero, y decidió esperar para ver, porque no todas las salas son adaptables, y el cine es un negocio que requiere debida reflexión. Pero se quedó con el ojo lleno, declaró que el CinemaScope también puede hacer primeros planos y movimientos de cámara, y le preguntó al periodista qué le parecía.

La opinión de la crítica tiende a ser uniforme. Se harán grandes espectáculos de aventura y de comedia musical, pero difícilmente se harán los temas que requieran intimidad, clima poético, sustancia dramática. Es fácil concebir una gran pantalla que muestre Africa, la plaza de toros, el desfile de la infantería y Marilyn Monroe acostada en una cama (frazadas de doce metros, y la radio puesta además), pero es difícil concebir la obra posible de Vittorio de Sica, Ingmar Bergman, Robert Bresson, René Clair, Carol Reeed o sus equivalentes del futuro. Es exacto que la cámara del CinemaScope también puede hacer un travelling o recoger un primer plano, pero mientras no aprenda a hacerlo con fluidez, mientras le sobre imagen a los costados, mientras no adquiera una facilidad estética que la técnica no puede sustituir, el CinemaScope prescindirá de empresas difíciles y no dejará para mañana lo que puede hacer hoy: cowboys, indios, soldados, cristianos devorados por leones, amplias escalinatas de mármol y las masacres que Cecil B. de Mille le inventará. Esa restricción de géneros es la primerísima deducción del muestrario lucido por 20th Century Fox; la otra deducción es que las escenas largas, los cortes escasos, el sonido que fluye de varias fuentes, ayudan a que el cine esté descubriendo al teatro. Es un adelanto de la técnica.

Si el CinemaScope continúa (y sería difícil pronosticar su pronto fracaso) estas dificultades son remediables, y el cine se curará de su obligada espectacularidad como antes se curó de sus extensos y pasivos diálogos. El público se acostumbrará a sentir que la nueva pantalla no es un susto sino otra ventana posible a la realidad, y los directores talentosos de Hollywood (quizás George Stevens, William Wyler, John Ford, seguramente otros anónimos de hoy) dividirán la escena con pluralidad de acciones, encontrarán en fin un ritmo y un estilo, donde la convicción importe más que el paisaje. Pasarán unos años antes de esa fecha, y hasta entonces no tienen por qué temblar el cine europeo, el crítico, el aficionado exigente, el exhibidor con pantalla chica y la cinemateca que ya desea incorporarse los films de una época cerrada. Todos se acostumbrarán de a poco, con menos paciencia de la que se necesita para aguantar **The Robe** (El manto sagrado), ese film sobre el triunfo del espíritu.

H. A. T.

Gavin Lambert

notas sobre Robert Bresson

"DIFÍCILES" ES PROBABLEMENTE LA PALAbra para los films de Bresson; difíciles, porque la experiencia que comunican es de índole personal y hasta privada. Tal grado de intimidad es raro en el cine, y más rara aún es su intransigente y clásica austeridad de expresión. En *Orphée,* Cocteau presentaba un mito griego que era, al mismo tiempo, un mito personal, pero muchos mitos de su mundo privado son también de nuestro mundo público (su aparato de melodrama es, después de todo, familiar al cine) y resultan por ello fácilmente reconocibles. Es necesario retroceder hasta Dreyer para encontrar una personalidad semejante a la de Bresson: quizás el paralelo ha sido llevado demasiado lejos (Bresson afirma haber visto *Jeanne D'Arc* recién un año después de haber terminado *Le journal d'un curé de campagne)* pero las semejanzas existen.

La nota siguiente fué tomada de SIGHT AND SOUND, julio-setiembre 1953. Los tres films comentados son los únicos realizados por el director francés; los tres han sido exhibidos, con muy escaso éxito, en el Uruguay.

Bresson

I

Como Dreyer, Bresson ha podido hacer muy pocos films (hasta ahora, tres en diez años) y se ha visto obligado a abandonar varios proyectos; como Dreyer, insiste en dominar a sus intérpretes (como el escultor modela su arcilla, en la frase de un periodista francés); y, como Dreyer, presta a sus films una extraordinaria concentración interior, una aplicación implacable y penetrante, que prescinde de toda concesión externa y examina el rostro humano, los dramas que en él pueden ser expresados, al modo de los rayos X más bien que al modo de un microscopio.

No es sorprendente que Bresson haya encontrado difícil trabajar dentro de los marcos del cine comercial, de cuyos recursos depende, sin embargo, por la envergadura de sus proyectos; ni sus puntos de vista, ni su temperamento, ni sus métodos, son capaces de atraer a grandes públicos. Sus dos primeros films, *Les Anges du Péché* (1943) y *Les dames du Bois de Boulogne* (1945), no fueron financieramente exitosos, y el haber obtenido algo así como un reconocimiento de ortodoxia cinematográfica con el *Journal d'un curé de campagne* (1950) no se debe a ningún cambio de enfoque, a ninguna transacción (éste es quizá, al contrario, el más rigurosamente disciplinado de sus films) sino al hecho de basarse en un popular clásico moderno. La mayoría del público, por lo menos en Francia, vino presumiblemente a ver el libro llevado al cine y, ciertamente, no todos quedaron satisfechos. Cuando lo ví por primera vez hace cerca de tres años, en París, después de hacer cola media hora en mitad de la tarde (estaba entonces en su tercer mes de exhibición) el público estaba perplejo e inquieto; la sala llena del comienzo se había vaciado, al final, de la tercera parte de su público.

II

Hitchcock comentó alguna vez que el arte de hacer films comerciales consiste en saber hasta dónde se puede ir; y Bresson, para un público popular, comienza donde Hitchcock abandona. Su actividad cinematográfica ha sido una cruzada, más que una carrera, y aunque parece improbable que en términos populares consiga algo más que el ambiguo éxito de *Journal d'un curé*, se ha destacado con tres films como el realizador más original de su generación.

Nació hace cerca de cuarenta años, fué primero pintor, se interesó en el cine, fué alentado por René Clair, ingresó en el Ejército francés al comenzar la guerra de 1939, y estuvo en un campo alemán de prisioneros durante un año y medio. Al final de 1941 encontró al Padre Raymond Bruckenberger, quien le sugirió la idea de un film sobre las Hermanas de Bethany. Trabajaron en un argumento en colaboración con Jean Giraudoux, que escribió los diálogos, y durante casi dos años trataron de interesar productores. Finalmente, Gaumont compró el libreto pero "pospuso" la producción, y fué gracias a la iniciativa de Roland Tual, quien compró los derechos a Gaumont, que *Les Anges du Péché* fué no solamente filmada sino también filmada exactamente como Bresson lo quería.

Bresson ha comentado después que no cree que la "técnica", en el sentido común de la palabra, exista; él prefiere *"L'écriture". "Un autor escribe en la pantalla, se expresa por medio de tomas fotografiadas a distancia variable, y desde ángulos variables. En un autor digno de ese nombre, se impone una elección, dictada por los cálculos de su instinto, nunca por el azar. Para él, y sólo para él, una vez que ha terminado su libreto, cada toma puede tener un solo ángulo, una sola duración". Les Anges du Péché* da ciertamente esta impresión, y su maestría no deja de ser notable, especialmente para un primer film. El asunto, ubicado en un convento de la orden dominicana fundado por el Padre Lataste, cuya obra principal es la admisión de mujeres criminales como novicias a la salida de la prisión, se centra en la relación entre una hermana demasiado impaciente y una muchacha aparentemente irredimible cuya alma se propone salvar; aunque el asunto tiene elementos convencionales de un tipo que Bresson habría de rechazar totalmente más tarde, ya entonces no son aceptados en un nivel dramático convencional. Este es precisamente el nivel que menos interesa a Bresson y ese es el motivo, sin duda, de que el film no fuera popular. Porque los artificios del asunto, no siempre eficaces, desaparecen por completo ante el propósito principal del film: dibujar un conflicto espiritual entre dos mujeres jóvenes y analizarlo exactamente frente a un fondo, ricamente descrito, de vida conventual (con su ritual, su dedicación, su formidable disciplina y, a veces, su crueldad).

La hermana Anne-Marie (Renée Faure), que ha dejado un hogar acomodado de la clase media y una madre buena y débil para entrar en la orden, ha llevado una vida casi desprovista de experiencias personales; el mal es ciertamente una idea y no una realidad para ella. No lo comprende, y lo teme, pero cuando lo encuentra en Thérese (Jany Holt) —una muchacha amargada y violenta, injustamente sentenciada, que mata al hombre que la engañó, y se refugia en el convento como novicia— no puede desinteresarse de él. Quiere, explícitamente, "reformar" a Thérese, pero tanto, se siente, por destruir la maldad como por Thérese misma; desesperadamente preocupada por ello, es sensible a la indiferencia y las provocaciones de Thérese; a medida que el drama se intensifica la lucha de Anne-Marie se convierte en una lucha consigo misma. Es atraída hacia Thérese porque Thérese ha experimentado todos los aspectos de la vida que ella ignora; el crimen, la violencia, el sexo, la pobreza. El mal la horroriza, pero debe derrotarlo. Entonces, al final, cuando los rechazos de Thérese la han llevado a una obsesión nerviosa, a la rebeldía, la ira, el orgullo espiritual, cuando, obligada a dejar la orden, ha vagado alrededor del convento toda la noche durante una tormenta, cuando ha sido traída de vuelta, agonizante, Thérese y Anne-Marie truecan, casi, sus posiciones; demasiado débil para leer su propia acogida en la orden, Anne-Marie deja que Thérese la lea en su lugar, y Thérese, "convertida" por el sacrificio y la fe de Anne-Marie, se entrega a la policía. Volverá después de cumplir su condena y, sin duda, será igualmente celosa, aunque más hábil, en "reformar" a otras.

Una muchacha que deja la cárcel para matar a su cómplice; una ex-novicia perturbada que vaga alrededor del convento en una noche tormentosa, una resignada caminata final hacia la policía que espera con las esposas... Estos elementos no resultan notables por su desafío a las convenciones, pero el tratamiento que Bresson les da aporta una clave para el film, y para su estilo. Los momentos más intensos de la acción son relatados con una suerte de impasible fuerza interior, sin ningún énfasis externo. La muchacha que tira contra su amante es mostrada, brillante e imprevistamente, en una sola toma: Thérese toca el timbre en la puerta del apartamento; la sombra de la puerta que se abre cruza su figura, parada contra la pared opuesta del corredor; una voz fuera de cuadro dice *"Bonjour"*, ella replica *"Bonjour"*, luego apunta con el revólver y tira tres veces. El colapso de Anne-Marie posee una economía igualmente rigurosa. Está arrodillada en el jardín del cementerio, por la noche; su cara es intensa y desesperada; apostrofa y ruega con Dios, medio rezando, medio justificándose; los relámpagos cruzan la escena, gotas de lluvia caen en su cara; da un débil grito, continúa su monólogo, luego cae hacia adelante. Eso es todo. Esta concentración en el rostro humano para revelar una situación por medio de él, es el don inigualado de Bresson, que éste ha ido desarrollando con cada uno de sus films.

Les Anges du Péché, por sus escenarios casi exóticos, es en cierto sentido menos sobria que sus sucesores. Los cuartos y corredores del convento, todos de paredes blancas, los hábitos en blanco y negro de las hermanas, luminosamente diseñados contra ellos, inspiran una serie de grupos exquisitamente formales, notablemente ejecutados por la cámara de Agostini; los suaves movimientos insinuantes de las hermanas, los rituales —sus súbitas degradaciones, cercanas al suelo, la aterradora escena de la *correction fraternelle* cuando Anne-Marie golpea en las puertas de los cuartos de las hermanas y pide que le digan sus propias faltas— y las repeticiones bellamente insistidas de negro contra blanco, crean diseños con algo de oriental en su precisión y en su lejanía. Esta es una sociedad que no es menos extraña por el hecho de que se la dé siempre por supuesta. Hay algunos notables retratos de personajes —la *Mére Prieure* de Sylvie, paciente, resignada, solitaria, la angulosa y dominante Mére Saint-Jean de Marie-Hélene Dasté, la novicia reformada de Sylvie Monfort, ansiosamente agradecida y patéticamente débil; y, al centro del film, Renée Faure desarrolla sutilmente su interpretación de Anne-Marie, exaltada con las primeras etapas de su renunciación, crecientemente dominada por su propia inexperiencia cuando descubre las disciplinas más duras de su vocación, y la obsesión de Thérese.

La notable seguridad del tratamiento de Bresson no puede ocultar algunas fallas del libreto —especialmente los breves pasajes interpolados de la investigación policial del crimen, en los que el esqueleto del asunto aparece demasiado y en la Thérese de Jany Holt,

Les dames:
Elina Labourdette, Paul Bernard

que comienza bien, pero no logra elevarse hasta la difícil altura de su personaje. En su unidad de conjunto, y en su carácter fuertemente personal, empero, *Les Anges du Péché* es inequívocamente la obra de un artista singularmente auto-crítico. Este estilo, esta *écriture*, es quizás inmediatamente señalable por su minuciosa exigencia— exigencia en el rechazo de todo lo impuro, de todo elemento fácil, no en la búsqueda de la elegancia o en el refinamiento por sí mismos. Aunque el fondo aporta una riqueza plástica que puede ser admirada por sí misma —grupos y composiciones son sorprendentes fuera de contexto, lo que no ocurrirá con los dos próximos films de Bresson— la fuerza emocional del film está toda contenida en las imágenes de los rostros. Bresson habrá de dominar y moldear más arbitrariamente a sus intérpretes en su obra posterior, pero ya el manejo de Renée Faure, de Sylvie (que nunca igualaron estas labores en el cine), y sobre todo de Jany Holt, cuyo juego interpretativo es generalmente más tosco, muestra su disgusto por todo sabor convencionalmente teatral en la interpretación; un rostro debe hablar, disimular, desnudar su carácter todo el tiempo. Ni amaneramientos, ni adornos, ni ángulos lisonjeros —metafóricamente, al menos, les corta el cabello y deja sus rasgos desnudos, como Dreyer lo hiciera con Falconetti. Después de *Les Dames du Bois de Boulogne* habrá de utilizar sólo intérpretes poco conocidos: quien traiga consigo la más mínima traza de la "estrella" traería algo falso e irrelevante.

Al regular el movimiento y ritmo del film por su desarrollo interno, muchos de los recursos del cine —sobre todo, las potencialidades dinámicas del montaje— quedan desplazados. Superficialmente, el ritmo de los films de Bresson puede parecer inflexible; pero es que cualquier variación externa distraería de los rigores de la "exploración interior". Todo film, ha señalado, requiere su "uniforme" y, sobre todo, nada de trajes de fantasía. Este uniforme resulta como un vestido para el alma; los blancos y negros alternados de *Les Anges du Péché*, las modas abstractamente formales de *Les Dames du Bois de Boulogne*, las severas ropas negras contra los paisajes grises e invernales, y los anónimos interiores de *Journal d'un Curé de Campagne*. *"Nous poussons l'amour du style jusqu'a la manie..."*

En la construcción de la banda sonora, el mismo clasicismo: el diálogo en cada uno de estos films tiene una calidad lúcida, precisa, condensada, y en cada caso está creado por un escritor de alta y minuciosa habilidad literaria: Giraudoux, Cocteau, Bernanos. No hay concesiones al naturalismo, que distraería. El mismo compositor, Jean-Jacques Grünenwald, ha escrito la partitura para cada film en un estilo sobrio, estricto y austero (excepto el tema de Anne-Marie en *Les Anges*, que me parece demasiado convencional) y los sonidos naturales están usados en una forma arbitraria y sucinta, habitualmente como signos de un mundo exterior al film, con el que éste entra ocasionalmente en contacto: el chirrido ominoso y fatal de las puertas eléctricas de la prisión que se cierran cuando Thérese intenta la fuga, los sonidos callejeros que traspasan de cuando en cuando los muros del apartamento de Hélene en *Les Dames*, el débil rechinar de la cortadora de pasto del viejo mientras el cura está hablando a la Condesa en el *Journal d'un Curé de Campagne*.

III

El personaje de Anne-Marie expone el protagonista favorito de Bresson: el héroe (o heroína) dedicado, obseso, aislado, vacilante, a quien toda comunicación humana parece cada vez más penosa, y cuya mirada está fija en un horizonte que otros no pueden ver. En el film que lo siguió, *Les Dames*, esta dedicación tiene un objeto profano. Queriendo ser un *tour de force*, es un film sin precedentes, pero retrospectivamente es el menos completo de los films de Bresson. Basado en un episodio de la novela de Diderot *Jacques le Fataliste* (1773), el asunto, con diálogos de Cocteau, se ubica en el París contemporáneo (aunque el ambiente está dado tan escuetamente que todo lo que vemos de París es, brevemente, parte del Bois de Boulogne). *Les Dames* son una madre y su hija (Lucienne Bogaërt y Elina Labourdette) utilizadas por una rica mujer de sociedad (María Casares) en un plan de venganza contra el amante (Paul Bernard) que la ha abandonado. Agnés, la hija, ha descendido a ser un "entretenimiento" de club nocturno; Hélene la rescata, ubica a ella y a su madre, mujer de aspiraciones sociales, en un piso de la plaza de Port-Royal y luego presenta a Agnés a Jean, el amante que ella ahora detesta. Engañando a ambas partes para que Jean no sepa nunca el pasado de Agnés y ésta crea que perderá a Jean si lo confiesa, Hélene empuja a ambos hasta el matrimonio. Muy obvios compañeros anteriores de Agnés (invitados por Hélene) se mezclan con otros convidados en una boda costosa, y Hélene puede decir triunfalmente a Jean: *"Vous avez epousé une grue. Elle etait "danseuse", mon cher..."*

Bresson se las ingenia para contar este extraordinario relato sólo por medio de los personajes, tal como éstos se revelan en una serie de encuentros, casi siempre arreglados por Hélene; todo existe en un vacío poderoso, magnético; lo que los personajes hacen fuera de su situación particular nunca está indicado —sus posiciones sociales surgen elípticamente, sus amigos y relaciones no se muestran sino colectiva y anónimamente en el club nocturno y en la boda— y la acción tiene lugar casi enteramente dentro de dos apartamentos.

En una escena que recuerda el estilo de la escena de Anne-Marie en la tormenta nocturna, Hélene es mostrada al despertar en su cama, a la mañana siguiente de haber extraído a Jean la confesión de que ya no la ama; la doncella entra, ella le da instrucciones de que diga que ha salido si alguien la llama por teléfono, y luego dice, mirando a la cámara: *"Je me vengerai."* Y eso (otra vez) es todo.

Desde este momento el desarrollo está gobernado por la obsesión de Hélene. Nada ocurre que no surja directamente de ella —aparentemente Hélene no tiene preocupaciones, ni distracciones, ni otros quehaceres, ni ciertamente descansos; y para aumentar el efecto de

Les dames: Maria Casares

lo que parece una forma destilada de vida, quintaesencia de una particular esencia, los personajes están vestidos con una deliberada irrealidad. Hélene, con sus ojos enormes y su cabello largo y negro, luce un vestido de terciopelo, largo y negro, la mayor parte del tiempo, e incluso cena con una cofia de piel de leopardo. Agnés tiene solamente dos vestidos, su traje del club nocturno y un vestido simple sobre el cual se coloca un saco descuidado, con cinturón. Invitada a cenar por Hélene, Mme. D. llega con un pesado velo, y no se saca sombrero ni velo durante la comida.

Todo esto crea la impresión de figuras rituales integradas en un drama ritual, una especie de ecuación humana, en la que nada es presentado a un nivel común, naturalista; nada, por lo menos, hasta el final, cuando, en la última escena, Jean y Agnés logran emerger intactos de las duplicidades de Hélene, y descubren que pueden todavía amarse y confiar el uno en el otro. Aquí la emoción directa surge, o intenta surgir; y si no lo hace, esto se debe parcialmente a la labor de Paul Bernard —un actor inteligente pero frío, malamente elegido para su papel (que fué planeado para Alain Cuny) y que está tieso e incómodo en él— y parcialmente a que la transición a una escena de directa e intensa emoción, necesitaba una flexibilidad de que Bresson carecía. Aunque al fin sus dos personajes están, por primera vez, en una actitud de afirmación,

Les anges du pêché

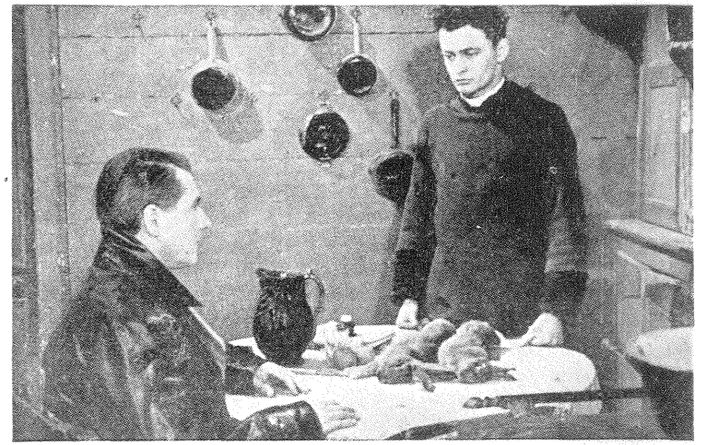
viviendo un momento de ternura, el tratamiento cinematográfico sigue siendo siempre distante y formal.

Así, al final, uno se queda con una ecuación brillante e intrincadamente expuesta pero incompletamente resuelta. Por su concentración exclusiva sobre el carácter, por la eliminación de todo detalle ajeno, el film continúa e intensifica en forma fascinante el método de *Les Anges du Péché;* si exagera un poco el formalismo —en el vestido y peinado de Casares, que son un poco más raros de lo que debieron— la autoridad y el ardor reconcentrado de su labor supera a este obstáculo. En realidad, su presencia es demasiado intensa para los otros, son los otros quienes tendrían que llenar al final el vacío, pero la última imagen es la de ella, y nos deja en el mundo yermo, cruel, alucinado de Hélene.

IV

El punto de partida de Bresson para realizar el *Journal d'un Curé de Campagne* fué un autor sorprendente tras Giraudoux y Cocteau; pero lo que consiguió del personaje central de Bernanos, el joven cura de Ambricourt, solitario, vacilante, predestinado, *"prisonnier de la sainte agonie"* revela una elección de firme lógica interna. El protagonista, una vez más aislado, sin sosiego, combativo, aquejado con un dolor obsesivo, suscitaba quizá la mayor dificultad; porque su creación suponía a la vez el retrato de una especie de santo, un místico, una persona de vida interior muy intensa, rica y dolorosa, difícilmente captable por la cámara. Ofrecía asimismo otra oportunidad para un experimento en construcción, en *écriture:* traducir la forma del diario íntimo, lo que pudo pensarse que exigiría una ampliación casi imposible de los recursos dramáticos de la cámara, basándose como lo hace en un monólogo, interior y exterior, de un personaje casi siempre pasivo. Bresson, sin embargo, parece haber estado seguro de su estilo desde el principio. *"Dentro de la mente"*, comentó a un periodista francés, Jean Douchet, mientras rodaba el film, *"la cámara puede aprehenderlo todo..."*. La fotografía, le informó, sería simple, no sofisticada; nada de efectos, desde luego; se proponía conservar la estructura, las proporciones, mucho diálogo del original; y los ambientes —el film se rodaba enteramente en escenarios reales, interiores y exteriores— *"se verían muy poco, pero se sabría su presencia y eso es bastante..."*

Sólo después de ver el film se comprende exactamente lo que Bresson quería decir, y cuán difícil le hubiera sido ser más explícito. *"Dentro de la mente"* es un imponderable, que resiste al análisis y a la exposición; está allí; el "método" que lo comunica —la eliminación de todo lo externo, descriptivo, decorativo— está a la vista, pero el método no explica la inspiración, la fuerza interior. Técnicamente



Le journal

—no en un sentido de la palabra que Bresson desprecia, sino, como él dijera, en el sentido de que *"la construction a la valeur d'une idée"*— el resultado es una obra maestra; y, como la técnica vale ciertamente por la idea, el film mismo merece ese título.

Bresson ha conservado todas las escenas centrales de Bernanos: las intrigas en el castillo del conde; la "conversión" de la condesa: los diálogos de consuelo con el Curé de Torcy; la maligna y enamorada Séraphita; el descubrimiento por el joven cura de su enfermedad; su viaje a Lille; la visita a la miserable vivienda de su amigo Louis, el cura que ha abandonado sus hábitos; la muerte... Lo que le ha agregado emana, principalmente, de su propio temperamento. Porque hay en el film una calidad de exaltación, de revelación interna, que no existe en Bernanos; el tono de la novela es más despegado y, a un tiempo, más cercano a realidades físicas. Es profundamente triste. Bresson da al film una textura más compleja, más poética; todo lo que se ve es, por así decirlo, mostrado por los ojos de un visionario, el mundo exterior filtrado, real y visible pero transfigurado —las imágenes son bitonales— la fotografía de Burel, conseguida aparentemente tras interminables pruebas, tiene una delicadeza y suavidad hipnóticas, que da al film una dulce cualidad invernal; contra sus paisajes e interiores grises los rostros humanos son tomados en primeros planos poderosos y de nítida claridad. Se tiene la sensación de que Bresson estaba más personalmente comprometido con el personaje central y con su con-

continúa en la pág. 12

filmografía

Les Dames du Bois de Boulogne (Las Damas del Bosque de Boloña), 1944. Producción, Raoul Ploquin. Libreto y adaptación, Robert Bresson, basado en un capítulo de "Jacques le Fataliste", de Diderot. Diálogos, Jean Cocteau. Ayudante de dirección, Roger Mercanton. Fotografía, Louis Page. Decorados, Max Douy. Música, J. J. Grünenwald. Elenco: Maria Casares, Elina Labourdette, Paul Bernard, Lucienne Bogaert, Jean Marchat.

Le Journal d'un Curé de Campagne (El Diario de un Cura Rural), 1950. Producción, U. G. C. Asistente de dirección, Guy Lefranc. Libreto, adaptación y diálogos, Robert Bresson, según la novela de Bernanos. Fotografía, L. H. Burel. Música, J. J. Grünenwald. Elenco: Claude Laydu, Jean Riveyre, Jean Danet, Nicole Ladmiral, Martin Lemaire, Nicole Maurey, Arkell, Guibert, Balpétré.

Les Anges du Péché. (Los ángeles del pecado), 1943. Producción, Synops-Roland Tual. Libreto, Robert Bresson y R. P. Bruckberger. Diálogos, Jean Giraudoux. Fotografía, Philippe Agostini. Decorados, René Renoux. Música, Jean-Jacques Grünenwald. Elenco: Renée Faure, Jany Holt, Yolande Laffond, Sylvie, Marie-Helene Dasté, Louis Segnier.

despouey
y la crítica cinematográfica

El nombre de R. Arturo Despouey debe tener sólo una moderada fama fuera del Uruguay, obtenida con una labor periodística y radiotelefónica desde Europa y América, pero en el Uruguay mismo esa fama es peculiar: se le atribuye la creación de la crítica cinematográfica nacional. Hacía doce años que Despouey faltaba de su país natal cuando volvió, en enero 1954, a pasar un mes de vacaciones que se convirtió rápidamente, por renovación de amistades y recuerdos, en uno de los meses más atareados de su vida. En esa oportunidad algunos centenares de personas revalidaron para él aquellos títulos, y entre homenajes personales y privados se incluyeron las notas públicas sobre el Despouey de antes: comentaristas de radios y semanarios lo señalaron como uno de los pocos uruguayos tocados con la genuina vocación de escritor, y ponderaron los rasgos y la obra que hicieron de él un personaje local. Un crítico cinematográfico que suele ser identificado entre sus discípulos señaló en el caso que si el Uruguay goza en 1954 de un apogeo de cine-clubes y de crítica cinematográfica, **"la culpa de todo esto la tiene Despouey"**. Este dictamen, como otros similares, ha sido resistido por muchos, y el mismo interesado se ha negado a admitirlo; aunque hubiera contado con cierto apoyo para declararse orgulloso de la mejor crítica cinematográfica producida en su ausencia, no ha querido la responsabilidad de la mejor ni de la peor, y pidió se le eximiera de las culpas que se le atribuyen. Diversos críticos y dirigentes de cine-clubes, incluyendo algunos que no han retaceado su admiración pretérita o presente, han objetado también aquel dictamen, en parte porque no fué el único ni cronológicamente el primero de los críticos de su época, y en parte porque Despouey ha estado ausente del Uruguay desde 1942, y en el intervalo han existido otros factores que integraron la cultura cinematográfica nacional, tal como se la conoce en 1954. El apogeo del cine europeo en la post-guerra, la carencia de censuras y trabas para su exhibición en el Uruguay, la difusión de revistas y libros del extranjero, la realización de festivales, y el esfuerzo y la dedicación de los mismos críticos y cine-clubistas, se han unido a la evolución propia del cine y han ayudado a valorarlo y difundirlo, en un grado que suele parecer exagerado para un país tan pequeño, y para el que sin embargo queda aun tanto por hacer en la materia.

Pero si Despouey no debe llevar la culpa ni el mérito de todo lo que se hizo, cabe reconocerle en cambio la medida en que fué un modelo para algunos de sus sucesores, y la oportunidad con que, hacia 1936, comenzó a convencer a su público de que tenía algún sentido ejercer la crítica cinematográfica. Hasta entonces era un núcleo reducido de público el que seguía, apoyaba o impugnaba su actividad vocacional de crítico y conferencista, pero en 1936 Despouey fundó con otros la revista CINE ACTUALIDAD, que a los diez números se convirtió en CINE RADIO ACTUALIDAD, y que en 1954 aun subsiste, con variantes a su contenido y espíritu iniciales. Fué sólo entre 1936 y 1939 que él se mantuvo al frente de la publicación, pero ese breve período habría de resultar fecundo, porque allí coincidieron el principio de una madurez intelectual que quienes conocían a Despouey marcaron con satisfacción, y el principio de un apogeo del cine sonoro, liberado recién hacia 1935 de las limitaciones y vacilaciones que unos años antes le habían impuesto los noveles micrófonos. Entonces no abundaban en el Uruguay los cine-clubes ni las revistas cinematográficas extranjeras, ni tampoco las salas de estreno trabajaban aun con el régimen de función continua que años después habría de interesar a tanto público por la novedad cinematográfica; era una reducida minoría de lectores la que podía apoyar a una crítica independiente, y fué un mérito esencial de la publicación el haber ampliado esa minoría, más allá de los cálculos iniciales. La reseña semanal, la ficha técnica del film junto a su crónica, el ensayo ocasional sobre temas cinematográficos generales, y las guías sintéticas de resumen y orientación, fueron hacia 1936 una novedad que el tiempo convertiría en costumbre; muchos adolescentes que entonces comenzaban a asimilar el cine comenzaron a asimilar también su crítica, y este doble carácter de espectadores y lectores habría de mantenerse para casi todos ellos. En un país donde la valoración cinematográfica estaba dictada por la propaganda o por la atracción de las estrellas, aquellos lectores aprendieron a distinguir directores, productores y fotógrafos, desconfiaron de superproducciones, se enteraron de que existían Códigos para Hollywood y procuraron racionalizar, variablemente, el gusto o el disgusto. No sólo aquella crítica era independiente del interés comercial, ocasionando así algunos conflictos que la crítica de 1954 ha superado grandemente, sino que era una crítica libre de la ortodoxia y capaz de la audacia; en su número 5 la revista objetó con largueza los **Modern Times** de Chaplin, y con el tiempo habría de castigar a von Sternberg, a Lubitsch, a Milestone y a mucho otro realizador consagrado, fundando casi siempre los reparos presentes sobre los elogios pretéritos. Estos eran pasos nuevos para la época, y fué muy difundida entonces la teoría de que la revista procuraba la notoriedad mediante la extravagancia de sus pronunciamientos; esta teoría se ampliaba a sostener que el mismo Despouey procuraba la notoriedad personal, mediante rarezas de vestuario y de conducta pública que nunca pasaron el grado de lo pintoresco y que sólo una mentalidad de pueblo chico podía considerar graves o censurables. El tiempo ha rescatado la legitimidad de aquellas opiniones críticas, y la revisión, tras muchos años, hace respetables a la mayoría de las censuras y de los elogios que en su época pronunciara la revista: la prescindencia de intereses, y cierta liberal rebeldía hacia la consagración de valores, eran útiles y necesarias a la actividad crítica. Era característico además que Despouey se jugara tras sus opiniones, y en sus notas teatrales, que fueron también una de sus más aprobadas competencias, no vaciló en formular reparos y censuras a intérpretes y autores a los que tuvo muy cerca, a los que estuvo en algún caso ligado por lazos de amistad, y a los que trató con una sinceridad y una honestidad que son infrecuentes aun hoy en la crítica teatral de este país.

Casi todo lo que Despouey ha publicado entonces ha sido renovado en los años posteriores; la actividad periodística muere y renace continuamente, y el tiempo esfuma sus fotos de estrellas, los consultorios cinematográficos, las páginas de modas y todas las derivaciones frívolas de la afición por el cine. Las reseñas de estrenos desaparecen también de la memoria, mucho antes que el film al que corresponden, y sólo una revisión intencionada y estadística puede ir a buscar hoy lo que se escribió ayer sobre lo que hoy no importa. El estilo de Despouey, sin embargo, ha quedado en el recuerdo de muchos de sus lectores, y meses y años después de su publicación algunas de sus crónicas son recorridas sin mayor finalidad que el placer de releerlas; no hay un símil actual para ese estilo, exceptuadas sus propias charlas de 1954, y sólo con su vocación de escritor puede entenderse debidamente el afán periodístico y teatral de su carrera. De pocos podría decirse con mayor certeza que el estilo es el hombre, y pocos son tan cercanos en su expresión verbal a su expresión escrita; la simultánea riqueza de sentimiento, idea e imaginación que tantos callan, tiene en Despouey una salida continua y fluída, incluso hasta la exageración, y sus párrafos son así largos y complejos, intercalados con la metáfora insólita, o con la sutileza casual que asoma, sin aparente deliberación, en un adverbio o un adjetivo. La memoria es además su territorio infinito, mucho más allá del dato útil, y quien haya leído a Proust podrá comprender hasta dónde pueden importar los recuerdos visuales y auditivos, la emoción ya apagada, la idea hoy rechazada, cuando con antecedentes se interpretan o expresan los hechos actuales; hacia el hecho artístico de hoy concurren así, subjetivados y quizás distintos, hechos, sentimientos y conceptos de cualquier momento del ayer. Esta riqueza inevitable, cuyo contralor y orden parecen ser la principal preocupación del Despouey escritor, le llevó a hacer de sus mejores crónicas una recreación de la obra gustada, y no es extraño que una veta lírica o dramática le lleve a reproducir por escrito el ambiente y los conflictos de films y obras teatrales. Cuando hoy se queja de films vacíos de sentimiento e idea es justamente porque el formalismo estético nó llegó nunca a impresionarle sino en la medida en que sentimientos e ideas podían establecer un contacto entre la obra y el cronista, así fuera para el rechazo de la obra, y con entera independencia de su preciosismo formal. Esta espontaneidad no es asombrosa en el espectador cinematográfico habitual, pero en el Despouey cronista se unía a la pasión de escribir, a cantidades de documentación que en 1936-39 no parecían tan normales como en 1954, y a una capacidad de trabajo que le permitía encarar semanalmente varias notas sobre obras muy disímiles, a las que elogiaba en una suerte de coparticipación, o a las que censuraba con un ingenio que era mordaz y válido justamente en la medida en que comprendía, como el artista mismo, las limitaciones y desviaciones que separaban la idea inicial del resultado posterior. Esta actitud promovió con el tiempo la discusión local sobre la validez o utilidad de toda crítica subjetiva, y derivó también en una modalidad crítica, posterior a Despouey, a la que se le reprochó ejercer el solo análisis de argumentos, sin debida consideración de la forma.

Las derivaciones de la actividad crítica de Despouey se han dado por demostradas y supuestas con alguna exageración. No es posible medir adecuadamente su influencia en el público; la incomprensión y hasta el rechazo de miles de personas, que no entendieron oportunamente su conducta, se compensó a la larga con la formación de una creciente minoría de aficionados a la crítica, que si no leyeron a Despouey leyeron en cambio a quienes siguieron tras él. En ese terreno público han intervenido otros factores que alteran toda medida de su influencia, y en el territorio más privado de su dirección de cronistas incipientes, Despouey rechazaría con fundamento toda insinuación de que haya empujado a otros a seguirle, y de que sea así responsable de lo que esos otros hayan escrito después. La única dirección atribuible a Despouey es la de haberse dejado tomar pasivamente como un ejemplo: en largas charlas, en pobladas discusiones, reiteró una y otra vez sus puntos de vista sobre el cine, sobre casi todas las otras artes, sobre periodismo, sin enunciar nunca leyes generales, sin creer que existiera para la crítica cinematográfica una clave única y demostrable de apreciación. De la suma de los casos particulares, de un promedio que se extrae aun involuntariamente de la lectura de sus crónicas, pudo surgir alguna regla de apreciación, pero sería difícil formularla, ni siquiera en extenso: más que un promulgador de reglas, más que un rector o un corrector de opiniones ajenas, Despouey fué el único modelo de su momento, y las virtudes y defectos que haya trasmitido son cuenta de los imitadores más que del imitado. Ninguno compartió por otra parte su estilo de redacción, el ritmo de sus párrafos largos y poblados, la forma indefinible con que una crónica termina expresando con claridad un concepto que no figura explícitamente en el texto, pero al que casi todas las frases apuntan, sugieren o construyen.

Cuando Despouey volvió al Uruguay por un breve período de 1954, hacía doce años que no ejercía la crítica cinematográfica regular, y cabía valorar su personalidad por actividades más recientes, pero las crónicas periodísticas no lo hicieron así. En un país donde no abunda el talento individual, el periodismo ignora al poco que existe, le paga mal cuando se lo incorpora, no formula notas sobre personalidades sino cuando éstas vienen consagradas del extranjero, y aun en este caso las vicia de consideraciones amistosas que enturbian toda perspectiva. Las notas sobre Despouey tocaron lo personal quedándose casi siempre en la superficie de lo pintoresco o anecdótico; omitieron una personalidad más rica que la que puede surgir de pocas charlas y conferencias, y omitieron razonablemente al Despouey autor teatral, que escribe pero no llega a la escena. Parte de esa omisión es atribuible al mismo Despouey, que se deja medir por quienes le conocen, parece o pareció un extravagante a quienes no le conocen, y ha sido un reticente para publicar en el Uruguay lo mucho que ha escrito, aduciendo su inoportunidad o su infinita necesidad de pulimento.

Como espectador, si no como crítico, Despouey mantiene en 1954 una vigilante actitud hacia el cine contemporáneo, y no le faltaron razones o fundamentos cuando promulgó verbalmente sus opiniones: su escaso entusiasmo por **Citizen Kane**, **Miracolo a Milano** y **Jeux interdits**, su desaprobación de **Limelight**, que continúa la opinión que mantiene sobre Chaplin desde 1935, el elogio a **Cielo sulla palude**, **A Place in the Sun** y **Fröken Julie**, el aplauso mesurado a **Rasho Mon**, el aplauso fervoroso a **Umberto D**, film al que coloca entre las grandes obras de todo el cine. Si hubieran sido pronunciados alrededor de 1938, estos dictámenes habrían sido los muy escasos y quizás únicos de la crítica nacional; el hecho

Bresson

(viene de pág. 9)

flicto, porque su retrato de las agonías del joven cura, de sus secretas dudas y contemplaciones, reflejadas en las ansiosas líneas del rostro de Claude Laydu, son la cristalización de una experiencia íntima y profunda. El método va más allá de lo analítico, y la cámara es admitida a los confines de un alma. Las imágenes que allí captura toman el aspecto de una meditación visual.

Esta alma, este héroe, es uno de los más notables que el cine nos haya dado; por una vez un personaje no es externamente memorable; el hecho Laydu obsesiona no por sí mismo sino por lo que expresa. Solitario, incierto, y sin embargo exaltado; joven, pero ya definido y firme; hay en él un misterioso fervor y una dedicación que se hace más urgente, y más controlada, cuando se afirma contra la hostilidad de una pequeña aldea primitiva; está condenado, pero no se le olvidará; se lleva consigo su misterio, un misterio que incluso aquellos que no lo compartimos, ni queremos compartirlo, quisiéramos comprender. *Journal d'un Curé de Campagne* no es, como alguien lo notara, un film sobre la religión, sino sobre la fe. Aunque posee (como *Les Anges du Péché* y, a su profana manera, *Les Dames du Bois de Boulogne)* el masoquismo físico y espiritual que se encuentra en tanto arte católico moderno, y aunque algunas de sus agonías van más allá del ascetismo, posee una genuina nobleza. Que la inspiración de Bresson es cristiana y católica, y que es la única seriamente activa en el cine de hoy, es evidente; más notablemente, surge de una tradición pura, elevada y clásica. Está libre de esa mezcla de fascinación y disgusto ante la escualidez disimulada que aparece de modo tan desconcertante en las pueriles y furtivas urdimbres de *The Living Room,* como de la "culpa" corrosiva y suicida de las familias de Mauriac que de modo deprimente pueblan el distrito de Bordeaux. Se une, en verdad, a una tradición de exaltado pesimismo que, aunque cruel, deriva de una afirmación, de una fe intrínseca, del amor. Es una especie de amor que el cine rara vez retrata, ligado como está con una inflexible renuncia de sí, con una mortificada negativa del mundo y de la carne (y quizás *Les Dames du Bois de Boulogne* surge parcialmente de un rechazo del amor "humano"); no es la clase de amor para muchos de nosotros pero, herméticamente sellado como pueda estar, su voz y su éxtasis particular son inconfundibles.

"La douleur a cessé tout à coup. Elle était d'ailleurs si regulière, si constante que la fatigue aidant je sommeillais presque. Lorsqu'elle a cédé je me suis levé d'un bond, les tempes battantes, le cerveau terriblement lucide, avec l'impression —la certitude— de m'etre entendu appeler..."

(Bernanos, **Journal d'un Curé de Campagne.**)

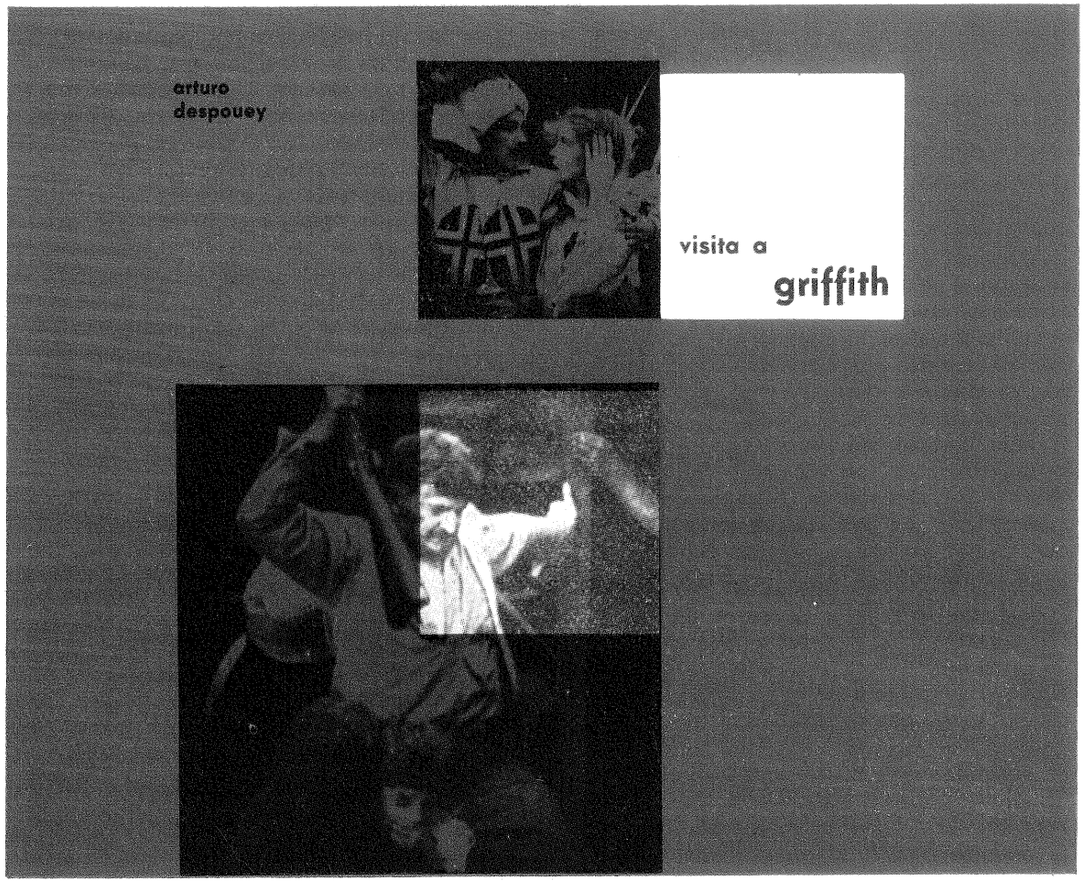
---

despouey

notable de 1954 es que esas opiniones están variablemente apoyadas o refutadas por otros críticos, sin que se puedan simplificar los pronunciamientos en dos bandos. La primera deducción de esta variedad sería, muy discutiblemente, que la opinión crítica es esencialmente subjetiva y personal, pero Despouey quisiera ser el primero en negar que el capricho y la arbitrariedad puedan ser elevados al rango de ley: él mismo ha querido siempre dar razones tras cada opinión y, en general, si el crítico no está suficientemente compenetrado de la evolución del cine, y de la ubicación histórica y estética de cada film, no podrá existir continuidad en sus opiniones, y no habrá razones tras ellas. Tolerar la discrepancia es así una primera lección liberal para el crítico, por encima de la vanidad con que se promulgan opiniones subjetivas; la segunda lección, más difícil de aprender, es la de que debe existir una actitud culta, como experiencia vital y como experiencia cinematográfica, atrás de las palabras con que se aprueba y rechaza. El tono de las notas de Despouey, pasadas o presentes, está tan apoyado en la primera persona y en la intransferible sensibilidad del crítico, que esta actitud culta puede pasar inadvertida, porque antecedentes, evolución del cine, ubicación del film, relación con otras manifestaciones culturales, son elementos que en Despouey aparecen integrados antes de la primera línea de cualquier crónica, y nunca desconocidos en ella, los recite o no en el texto.

Despouey ha recogido con asombro la situación de la cultura cinematográfica en el Uruguay, donde existen cineclubes que se acercan a los 2.000 socios, una Asociación de Críticos Cinematográficos con 47 socios, más páginas de crónicas de las que podría leer un solo aficionado sin confundirse, y nutridas cinematecas que exhiben Griffith, Méliès, Jean Vigo, René Clair y Eisenstein. Nada de esto existía hacia 1938, y no es desatinada su observación de que este crecimiento es ligeramente monstruoso, en relación a otras manifestaciones culturales del país. La respuesta a esta observación debiera venir de campos ajenos al cine, pero los propulsores del movimiento cinematográfico pueden decir algo también, más con su conducta que con sus palabras. Saber en qué grado la cultura cinematográfica del país debe algo a Despouey es un tema que ha sido discutido en ambientes cerrados por diversos cronistas cinematográficos, sin que la averiguación sea mayormente útil. En cambio hay tanto por hacer, tanto tema ignorado, tanto error subsanable, tanto film notable sin público, tanta opinión sustentada en el mero gusto, sin una razón compartible para el lector, que críticos y cineclubistas están obligados a mirar hacia adelante y no hacia atrás. Así, por otra parte, lo hacía Despouey, que es un caso típico de insatisfecho con todo lo que escribió y trabajó.

H. A. T.



BIRTH OF A NATION..... EL TÍTULO ESTÁ ENVUELTO en las brumas de mi infancia montevideana, que era al mismo tiempo la infancia del cine. Y el título evoca nombres nítidamente grabados en las ceras más fieles de la memoria: Griffith, Henry B. Walthall, Lillian Gish.

Decirme *Birth of a Nation* y sentir yo redobles de tambores ha sido siempre una y la misma cosa. Curiosa asociación; curiosa aunque no ilógica. ¿No pide siempre la épica clamor y ruido? La epopeya de la guerra civil estadounidense los tuvo, en el que fuera teatro Urquiza de Montevideo, de címbalos y sordos tambores, que dominaban, en los momentos de batalla, el congojoso aire de los violines. Y son estos tambores —estos remotos tambores— los que resuenan todavía en los rincones más imprevistos de mi ser.

He aquí ahora, en una salita de New York, la película legendaria que, hace casi cuarenta años, comentaban con asombro mis mayores. De ella, contraído el ánimo por el esfuerzo, suelta mi memoria pocas imágenes fundamentales: negros saqueando viejas mansiones de Carolina del Sur; los dos amigos que, luchando en bandos enemigos, mueren abrazados en el campo de batalla; los encapuchados del Ku-Klux-Klan, fuente de oscuros miedos infantiles que, en aquel entonces, nunca hubiera podido identificar yo definitivamente con los héroes de la película, como tendré que hacerlo ahora. ¡Ciertas y limpias sospechas las de la infancia!

Paréceme como si fuera al reencuentro de un antiguo sentir. ¿Al reencuentro? Para avanzar y precisarse entre los cendales descoloridos del tiempo, el sentimiento necesita de andadores: criterio y juicio los principales. Hablo del sentimiento que marcó una experiencia ya lejana y que, privado de esa ayuda, nos escapa con astucias de mercurio disperso en la fuga de los días, como las sensaciones que, sin la ayuda de alguna música, de algún verso, son imposibles de revivir.

La sala está ya en sombra. El piano lanza un cable hacia el pasado. Estoy otra vez frente a aquel hecho en blanco y negro, salvado aquí en celuloides tan fundamentales para la historia del cine como los papiros hieráticos lo son para la historia del Oriente.

Griffith comienza su orgullosa película lanzando un reto a los piratas del negocio cinematográfico en la primera guerra mundial. Estamos en 1915. Es la época en que la industria no se ha empezado a apoyar siquiera sobre la tramoya bancaria y la férrea organización de ahora. El creador desafía en un título a quienes usen su nombre o sus tres iniciales —D. W. G.— para investir de prestigio a cualquiera de aquellos breves melodramas llenos de repentinas agniciones y desarrollados contra temblorosos muros de papel, teatro de entre cuya utilería incipiente levanta él un mundo de otras dimensiones, con aire libre y multitudes de algarada. No es que nadie fuera a copiar el esfuerzo: los cientos de miles de dólares que él gasta en su *opera magna,* suficientes hoy en día apenas para el más modesto film de relleno, se consideran todavía en un Estados Unidos sin Hollywood una suma disparatada. Tres décadas después, en toda la historia del cine apenas pasan de la docena las películas que, como *Birth of a Nation,* duran tres horas. Por rara casualidad, la más ambiciosa de todas, *Gone With the Wind* (Lo que el viento se llevó), nos lleva nuevamente al Sur de la guerra civil y, con el mismo espíritu romántico y reaccionario de Griffith, aunque con mayor cautela, sale a defender el orgullo del terrateniente blanco y a llorar su decadencia....

¿Cuántos hay que recuerden, aunque sea vagamente, la anécdota del film? Escenas sueltas: el asesinato de Lincoln, el salvamento por los hombres del clan, la lucha entre heroína y villano negro; y personajes sueltos (el "Little Colonel" de Henry B. Walthall), quizá haya varios lectores que todavía logren resucitar imprecisamente del enorme archivo de imágenes movibles que llevamos los hombres de este siglo en la cabeza. Eso será todo. Pero la película de Griffith contenía ya todo el cine del futuro, hasta en sus vicios originales de temática, y por eso vale la pena recordar el asunto, como se hacía en los ingenuos comentarios cinematográficos de antaño. Proviene ese asunto de un novelón de Thomas A. Dixon que se llama "The Clansman". Por supuesto, nadie lo leyó nunca en nuestros países, que por ese entonces, fuera de Mark Twain y Edgar Allan Poe, poco sabían de literatura norteamericana —ni siquiera de la barata.

El nacimiento de una nación

The Birth of a Nation (1915). Producción Epoch Film Corp. Dirección, David Wark Griffith. Libreto, Griffith y Frank E. Woods, sobre la novela "The Clansman", de Thomas Dixon. Fotografía, G. W. Bitzer. Elenco: Lilian Gish, Robert Harron, Henry B. Walthall, Mae Marsh, Wallace Reid, Spottiswoode Aiken, Donald Crisp, Miriam Cooper, Raoul Walsh, Josephine Crowell.

He aquí una fábula que satisface todos los requerimientos de acción, peligro, truculencia y romanticismo con que la séptima arte nace, baldada pero no bastarda, como ha de ponerla luego el "sonofilm" de Lee De Forrest. Satisface también otros requerimientos políticos: ¿pero eso qué importa? Todavía no se oye hablar ni de comunismo ni de fascismo en el mundo; la persecución racial es una cosa que acaece en países de leyenda y que, si se concreta alguna vez en términos cercanos a nuestra realidad occidental, consiste en que chinos de Chinatown pretenden vanamente hacer caer a Pearl White en un baño de ácido (fin del cuarto episodio).

¡Dichosa edad aquella! Nuestros padres ibero-americanos, alanceados de horror burgués por la primera guerra mundial, no tienen otro tabú que el del imperialismo (alemán, zarista, británico). No imaginan siquiera la posibilidad de que el mundo entero se abanderice y comprometa en un conflicto de sistemas sociales, y por eso se les escapa la pasión política y racial que deforma los episodios de *Birth of a Nation.* La cuestión negra es asunto de los estadounidenses, hombres rubios y apuestos que viven en un país muy grande, de cuento de hadas; un país que nada tiene que ver con nosotros, salvo el hecho de que nos envía constantemente automóviles, gasolina y latas que contienen rollos preciosos, donde se guardan las ojeras de Theda Bara y los impertérritos rulos de Mary Pickford. Lo que ocurre en "The Clansman" les parece dramático y muy "humano". Este adjetivo de dos filos, "humano", se nos desacreditó del todo después de Freud, pero en 1915 figuraba orgullosamente en los programas de éste y casi todos los espectáculos cinematográficos, quizá porque en ellos criaturas siempre por arriba o por abajo de lo humano llevaban sobre sus hombros elementales toda una carga positiva de bien o negativa de mal, destinadas a explotar en puñetazos, con los resultados consabidos. ¡Qué mundo remoto aquél, remoto y simplicísimo! No sólo parece el de mi infancia, sino el de la infancia de América.

Héme aquí ahora frente a la "muy humana" copia de sucesos acumulados por Mr. Thomas A. Dixon. Al comenzar la obra en 1861, los Stoneman, norteños, visitan a sus amigos los Cameron, patricios de Carolina del Sur. Durante esta visita se organiza un idilio entre el primogénito de los Stoneman y la hija mayor de los Cameron, y se cimenta una amistad entre los mozos más jóvenes de ambas familias. Por su parte el primogénito de los Cameron encuentra en un libro de su amigo un retrato de Elsie Stoneman, ignota beldad norteña, y desde entonces lo guarda (oh, sorpresa, sin poner los ojos en blanco!) junto a su corazón. Al estallar poco después la Guerra de Secesión, los varones de ambas familias se enlistan en bandos enemigos. Pronto los Cameron venden todo cuanto tienen para ayudar a la causa, y dan dos hijos a ella. El menor cae en el campo de batalla junto al cadáver de su amigo, el menor de los Stoneman: el segundo muere en el incendio de Atlanta. En cuanto al primogénito, que ya ha llegado a coronel y que se regocija siempre con las cartas de su hermana menor, y siempre contempla aquel retrato de la que debía ser odiada pero resulta ser amadísima beldad norteña, cae prisionero durante un asalto a las trincheras enemigas. Herido y presa de la fiebre lo llevan a un hospital de campaña, al cual se llega su atribulada madre. ¡Quién ha de cuidarlo entonces sino Elsie Stoneman! No debe saber el herido qué es realidad y qué delirio cuando ve junto a sí a la rubia, delicadísima criatura del retrato.

Madre y mujer de sus sueños se enteran simultáneamente de que al herido lo espera el fusilamiento cuando mejore, y juntas corren a ver a Lincoln y a arrodillarse ante él pidiendo el indulto del coronel. Lo obtienen. Poco tiempo después, Cameron vuelve a su casa. La penuria en que encuentra a los suyos es suma. Se ha firmado el armisticio. Pero para los Cameron la paz no significa otra cosa que miseria, ruina y desprestigio. Todavía han de esperarles otras pruebas, que Griffith reserva para la segunda parte de su epopeya.

La rendición del General Lee al General Grant no trae la paz. Es una vieja lección de la historia que ninguna paz trae la paz, hecho que sin embargo nos sorprende cada vez. Apoyando la candidatura del mulato Lynch crecen el prestigio y la influencia de Stoneman

padre, que es senador y vive en Washington sujeto a la voluntad de su ama de llaves, una mulata llamada Lydia. Por coacción (según las escenas de la película) los negros, envalentonados, ganan las elecciones después del asesinato de Lincoln y son decisiva mayoría en la Cámara de Representantes. La política, quizá por primera vez en la historia del cine americano, separa a dos amantes: durante una visita al Sur, Elsie, después de concretar su idilio con el coronel Cameron, riñe con él. Ya los negros han saqueado e intentado incendiar la casa de éste (guiados por un oficial blanco, fuerza es reconocerlo), y los Cameron, primeros en apostarse a la reacción, se han embanderado en el Ku-Klux-Klan, que por ese entonces comienza a ejecutar sus venganzas. Un negro, ex-capitán del Ejército del Sur, sorprende a la menor de las hermanas Cameron al cruzar un bosque, la persigue y la acosa, hasta que la muchacha, desesperada, se suicida.

El Ku-Klux-Klan se levanta contra el ultraje. En una taberna de las afueras el negro es descubierto y castigado en una pendencia general. Caballos presurosos dejan caer su cadáver, a la mañana siguiente, frente al cuartel general de Lynch, que se ha venido al Sur con Stoneman. El mulato toma medidas: en toda casa donde se encuentra algún uniforme de la fatídica asociación el dueño ha de responder con la vida. Denunciados los Cameron y comprobada su culpa, el jefe de la familia es sacado de su casa a empellones. Pero su fiel criada negra, sus hijos y el joven Stoneman lo rescatan en el camino, huyen con él en una carreta y van a parar a una cabaña en mitad del campo, donde el grupo se refugia.

Ausente el senador Stoneman, Elsie no puede usar de su influencia con su padre para interceder por el viejo Cameron y, en consecuencia, corre a ver a Lynch, cuyos avances amorosos rechazara poco tiempo atrás. El hombre se encuentra en plena francachela, que interrumpe a disgusto. Pero pronto, quizás alcoholizado, quizá movido por sus particulares resortes de malo de película, concibe el diabólico plan de casarse allí mismo con la víctima (ah, censura de Hays, manes de Eric Johnston, cómo se os veía el plumero antes de que Hollywood os creara para estrangularse!)

Una turba de negros enfurecidos corre en persecución de Cameron y sus amigos y, cerca de la cabaña donde éstos se esconden, rechaza a unos pocos contendientes del Ku-Klux-Klan que se les ponen al frente. Las cosas pintan mal para Elsie, encerrada en el despacho de Lynch, y para los Cameron y compañía, encerrados en su cabaña. Un doble *deus ex-machina* es indispensable para poner fin a estos peligros mortales y cuasimortales. La Providencia con p mayúscula lo suministra sin titubeos: Stoneman, enterado de los disturbios, vuelve repentinamente del Norte con fuerzas confederadas; y una partida de encapuchados vengadores mayor que la primera corre a salvar a sus patricios asociados.

Stoneman repudia a Lynch con una vehemencia digna de un político contemporáneo y poco después, sin que sepamos por qué medio salen los representantes negros de la Cámara ni cómo se resuelve su pleito con el Ku-Klux-Klan, hay dobles bodas (Stoneman-Cameron y Cameron-Stoneman), que es lo menos que el público esperaba después de cuatro años de argumento y tres horas de película.

He vuelto a ver este dramón memorable. ¿Vuelto a ver? Mejor diría que lo he visto por primera vez, porque ahora he visto su contenido. Ya no es más para mí *Birth of a Nation* la leyenda que asombraba a nuestros padres y que yo seguí con el deslumbramiento propio de los seis años. Esta tarde, un poco por encima de la iletrada risa con que los auditorios del cine parlante siguen la mímica del cine mudo, me encrespo ante la propaganda de estas imágenes. ¡Propaganda! Como fascismo y como comunismo, esta palabra estaba inédita en 1915, y en los países de América del Sur apenas si se la usaba como inocente y equivocado sinónimo de publicidad. Propaganda de dentífrico o propaganda de tónico capilar, nada más: no propaganda de ideas, que en plena primera guerra mundial se realizaba en gran escala, pero sin rótulos oficiales ni ministerios especializados en la cuestión.

Difícil es saber ahora, especialmente después de muerto Griffith, hasta qué punto era el odio al negro que trasuntan las imágenes de *The Birth of a Nation* su propio credo, o hasta qué punto especulaba él fríamente con una reacción colectiva, buscando la controversia, que siempre es fuente de éxito. La duda aumenta si se recuerda su último film de interés: el *Abraham Lincoln* interpretado por Walter Huston en 1930.

La villanía de los negros que salen en la segunda parte de su obra es tan cruda y truculenta que parecería que estaba compuesta en frío. Pero cabe también recordar que los señores retorcidos de aquel cine, aún los de alba tez, eran en verdad muy poco retorcidos, y que en cada uno de sus gestos arquetípicos desplegaban siempre una rijosidad y una crueldad inconfundibles, como un par de banderas con que se hicieran reconocer a la distancia.

Cabrá luego al mismo Griffith complicar el tipo dándole una gravitación romántica sobre los sucesos, perfumándolo de sutilezas, afeminándolo en el perfil Habsburgo que Lowell Sherman ilumina de sarcasmo *(Way Down East)* para presentar como ultraje insuperable el trato carnal que es hoy suceso higiénico y corriente en todas las grandes ciudades. Porque aunque creador de lo que después llamaran los críticos "cine psicológico", David Wark Griffith elige, para poder explorar con su cámara los temblores del alma humana, todo el desecho dramático de la era victoriana, como ese mismo *Way Down East,* o todas las novelitas de veinte centavos que por entonces han leído sus presuntos parroquianos yanquis *(Broken Blossoms).* La única excepción ambiciosa, su único esfuerzo por decir algo absolutamente privativo del cine en una forma que sólo el cine puede intentar, es un fracaso de público: *Intolerance.* Luego de ese traspiés, el poeta Griffith está presente en las boleterías, vigilando: doble función absurda que una manifestación no menos absurda, mitad arte y mitad enorme industria internacional, obligará a desempeñar a muchas figuras señeras de nuestra época (no hablo ya de los miles de seres competentes y mediocres que tratan al cine sólo como industria, poniendo al mismo tiempo agudos afanes estéticos en iluminar, planear, diseñar, decorar, peinar, registrar seres y cosas que se mueven en una pavorosa sequía del sentimiento e idea).

Cada año, en este comienzo de la historia del cine, vale por cincuenta y a veces cien en la historia de las otras artes, tantos son los hallazgos de forma, lenguaje y técnica que el cine alcanza, por un lado en Dinamarca y por otro en Estados Unidos —por no hablar de las riquezas que el movimiento expresionista ha de aportarle siete u ocho años más tarde en Alemania. Pero 1915 es un año embrionario para los ministros cinematográficos del mal (¿qué habría ocurrido si el psicoanálisis hubiera sido un hecho cierto en 1850?). Los negros y mulatos de *Birth of a Nation* se producen como poco después han de hacerlo los rusos de *The Cossack's Whip* (El látigo del cosaco), un film de Viola Dana, y los alemanes de toda la serie de películas de propaganda bélica *(Behind the Door, Hearts of the World).* Para peor, son blancos con la color albarazada o simplemente pintados de negro: George Siegmann, Mary Alden, Walter Long. El selvático golpe de sangre de la raza, que quince años más tarde había de dar tal doble fondo dramático a las escenas de *Hallelujah,* queda de lado. No utiliza el adaptador de "The clansman" a los negros sino como una tapicería decorativa, para bailar el "cakewalk" en rincones de la plantación o correr por las calles en arriscado tumulto. Si los odiara de verdad los estudiaría más a fondo para encontrarles el punto vulnerable cuando los trae, por vía de un actor blanco embadurnado, al primer plano de los sucesos.

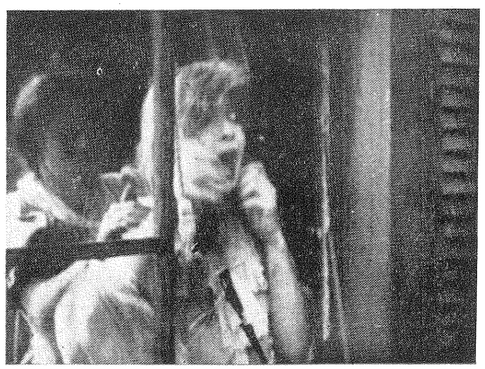
Así entra el Sur de los Estados Unidos en el cine. Con mal pie. Por una puerta que, sobre todo en la distancia geográfica, parecía ser la grande, pero que el tiempo demostrará ser falsa. Y así quedará siempre en él: coroneles irascibles, julepes de menta, patas de conejo, esclavos devotos y agradecidos, bellas maneras, hidalguía, zarabanda de crinolinas... Ya pueden venir luego Faulkner y Sherwood Anderson con sus párrafos acancerados a ladrar la verdad; Hollywood, aunque quiera mostrarse imparcial, seguirá encendiendo ve-

las (miles y miles de velas, en candelabros de platino) a este mentido santo de escayola y purpurina.

Pero, ¿dónde ha quedado mi sentir antiguo? Los tambores han estado mudos en los últimos tejidos de mi recuerdo: nada ha habido capaz de evocarlos en las tres horas del reencuentro. Mi pasmo de 1916 era un pasmo entero y solo, sin juicio y sin criterio: mi emoción no se apoyaba para nada en un manifiesto político que mal habría podido reconocer como tal... Ahora, en esta salita de New York, mi actitud es completa, radicalmente distinta. Casi nunca me he sentido tan divorciado del pasado como en este momento. En el camino a la madurez nos cuesta reconocer estéticamente, aquí y allá, a los duendes que en la adolescencia nos soplaban tercamente al oído sus proposiciones más audaces; pero siempre que he ido al reencuentro de una emoción preciosa, aunque el juicio crítico se me encrespara, algo seguía siendo fiel en mí a los fundamentos primeros de mi emoción... Raquel Meller, en su exacto "Relicario" de 1938, era tan la misma Raquel Meller de 1920 que al verla saltaba en seguida a los centros de la atención el formato vano y baldío de nuestras preferencias latinas de post-guerra, la ñoñería de la tonadilla, el afán burgués de encontrar intensidad donde no había más que alcandor y ringorrango. Pero era también tan la misma Raquel Meller de 1920 que al escucharla yo estaba otra vez junto a mi madre, admirando su tez de magnolia, sufriendo la carga emotiva de sus ojos fijos e hipnotizados, gustando los tés a la inglesa de "La Sirena", envuelto en la cháchara de los vecinos que regresaban a Pocitos en tranvía, otra vez niño, libre de responsabilidad, lleno de gana del mundo; y aquella vocecilla de la cupletista, todavía perfumada de algalias de patetismo, era casi como un cordón umbilical. Mi madre, hace tantos años muerta, volvía a ser otra vez un mirar y un respirar a mi lado mientras escuchaba aquel "Relicario": encantamiento sobrecogedor del arte cuando se fija en un molde inalterado.

"¿Pero cómo puede pretender este hombre haber tenido alguna noción perdurable a los seis años?" se preguntará el lector, quizá un tanto sorprendido. Aquí es necesario que aclare que, sin premoniciones de niño prodigioso ni vislumbres fenomenales, mi vocación era tan cierta a los tres años que todo lo del cine, lo del teatro, lo del "ballet" se me fijaba en la memoria. A los siete había escrito ya una comedia en la libreta del carnicero, y tomaba mis propios apuntes sobre todos los espectáculos que veía. Nada me resbalaba sobre el espíritu de las funciones a las que insistía en ir, con rabietas y pataletas, aún en las noches más crudas del invierno. Sometido a un régimen lógico de educación infantil, como el de los países sajones, creo que habría muerto en pocas semanas de un ataque de higiene corporal y mental.

Y ahora ¿qué me queda en salvo de esta piedra fundamental del cine americano? La he visto en frío; nada la relaciona para mí a los días del asombro. ¿Qué me queda? Me queda la forma. La forma de *Birth of a Nation* es el producto del genio. Ella sienta de un golpe estilo narrativo, montaje, ritmo y tratamiento de la imagen como premisas que han de tener vigencia treinta años más tarde. Aunque desarrollados y pulidos con el curso del tiempo, ninguno de estos hallazgos ha cambiado fundamentalmente hasta hoy. El que sepa poco del hecho cinematográfico verá la obra de Griffith como una sucesión de daguerrotipos primitivos y se romperá la cabeza pensando cómo puede decirse semejante cosa de una película tan esquemática, tan cruda, donde cada situación queda en el aire, como un proyecto a resolverse más adelante. La respuesta que puede darse a ese espectador es invitarlo a ver cualquier película contemporánea de ésta, producida en cualquier parte del mundo. Aparte las diferencias de metraje, son también abismales las diferencias de lenguaje y estilo. Los de *The Birth of a Nation* salen del cotejo con diplomas de gloria. Son sus escenas casi siempre demasiado breves; muchas de ellas apenas alcanzan a cuadros plásticos, que el realizador señala orgullosamente como tales indicando en un título las fuentes (generalmente pinturas de la época) a que acudiera. La rendición de Lee a Grant en la Corte de Justicia de Appomatox es quizá la más fotográfica, pero la reconstrucción del teatro de Ford, donde el 14 de abril de 1865 John Wilkes Booth asesinara al Presidente Lincoln, es sin duda alguna la más vasta. Sólo se podría "mejorarla" en la época actual estilizando y deformando. Cuando Laura Keene aparece y saluda al público que ha ido a verla en "Our American Cousin", la sensación de que la cámara debió haber estado plantada allí 50 años antes es impresionante. Lincoln, al que Griffith había de volver, en los comienzos del cine parlante, para estudiarlo en el detalle sentimental y doméstico de su vida, tiene traza de figurón, y sólo queda redimido en esta escena capital. Sólo al morir —violenta ironía— cobra este personaje aliento vital.



La cámara está fija en un punto la mayor parte del tiempo: pero de repente ¡oh maravilla! corre delante de los soldados, montada en un automóvil, o vira en un alarde supremo y aún válido artísticamente de por sí —no sólo como curiosidad histórica— para presentarnos efecto y causa: una madre llorando junto a sus hijos en lo alto de un monte, y abajo, en el valle, a doscientos metros de distancia, el encuentro de abolicionistas y anti-abolicionistas en la marcha de éstos hacia el mar, puntuado por cargas de artillería admirables de realismo y de impacto plástico. Y aunque en escasísimas dosis, hace su aparición aquí, orgulloso y ya definitivo, el gran primer plano: un primer plano que ha de obligar al actor a sutilizar el gesto y dar todo un programa de sentimientos en contracciones musculares casi imperceptibles. Este ocupar la pantalla únicamente un rostro que es seis veces más grande que el del actor en el plano medio habitual se produce en *The Birth of a Nation* no sólo tímidamente, sino también a capricho.

Lillian Gish (Elsie Stoneman) todavía estática, nunca forzada a dejar pasar por sus ojos la tormenta de horror de la chiquilla que, encerrada en el guardarropa, sabe que al forzar la puerta su padre borracho la matará a puntapiés *(Broken Blossoms)* nos da un par de primeros planos decorativos. Miriam Cooper ni siquiera eso: poca decoración cabe esperar de la sonrisa un si es no es prognata de esta

actriz. El único primer plano compuesto con intención es el del Capitán negro que persigue lascivamente a la muchacha: y más que por la expresión del intérprete (Walter Long) el efecto que se quiere conseguir está logrado por industria de Billy Bitzer, operador y adelantado altísimo de esta conquista. La disposición de las hojas a la derecha de la cabeza, la sombra que da a ésta calidades escultóricas, todo es magnífico y cargado de sentido en esta toma.

Y así en *Birth of a Nation* el técnico de la cámara no va en zaga en imaginación al director: juntos, los dos dan un salto atrevidísimo en el espacio y sacan de aquel aparato hasta ahora casi pasivo un arte cuyo santo y seña ha de ser el movimiento, arte propia de un siglo en que cada década trae un ritmo más acelerado de viaje, reportaje, danza, estilo vital. Cabe suponer que Billy Bitzer ha tenido su parte en el montaje de las escenas finales, modelo de eso que nuestros cronistas sudamericanos de cine, desdeñosos de su idioma, han dado en llamar últimamente "suspenso", con vocablo robado de los folletos de publicidad en inglés.

Estas escenas son el modelo de una situación de la que el cine americano se enamora y que persistirá mientras el público con que cuenta en todo el mundo siga teniendo mentalmente catorce años: los indios rodeando el fortín, mientras los soldados galopan desesperadamente a campo traviesa para llegar dos segundos antes de la matanza de las acorraladas víctimas. Sustitúyanse indios con negros y soldados con encapuchados del clan y se tiene la culminación de la obra de Griffith. Pero no es fácil encrespar los nervios del espectador con sólo plantearle la alternativa de vida o muerte: cinco o diez segundos más dedicados a registrar la carrera de los salvadores o el desmayo de los que resisten y el "suspenso" se quiebra y descabala. Con este espectacular final de *Birth of a Nation* Griffith corona sus alardes: no es una, sino dos las fortalezas sitiadas; no uno, sino dos los grupos de salvadores. Pero la trabazón de imágenes es tan perfecta que sólo veinte años más tarde, repitiendo y amplificando el recurso ya socorridísimo en *Stagecoach* (La diligencia) John Ford ha de lograr, por un montaje igualmente talentoso, levantarlo por sobre el terrero nivel de las películas de "cowboys".

Por su parte, el mismo Billy Bitzer, busca, de acuerdo con el director, la manera de dar amplitud espectacular a las imágenes por medio de trucos. No es la primera vez, claro está, que el cine se sirve de ellos como operantes puertas abiertas a lo increíble. Pero desde Meliés en adelante, el truco ha estado siempre al servicio del cine cómico, y sólo en los "pasticcie" históricos italianos aparece por esta época como andador de la epopeya. El de dedicar la parte superior del cuadro al fuego que consume las calles de Atlanta y la inferior a los soldados que corren permite a Griffith y Bitzer dar una pega que debe haber aumentado la admiración de sus espectadores de aquel entonces.

¿Qué otra característica de este creador, de este conquistador, da rango único a su obra? El afán de naturalidad —que no de naturalismo—. Griffith es un romántico, y siempre huirá de los formoles y ácidos con que el cine alemán ha de denunciar la morbosidad clínica de sus abanderados. Pero en medio al esquema sumarísimo de sus escenas se detiene a menudo para adornar; no por puro afán de ornato, sino por completar cada situación con el variantesco producirse de la vida misma. Cuando no es Elsie Stoneman levantando un tanto la peluca de su padre y enjugándole la perlada calva es un guardia en el hospital, pasiva figura de fondo que la mira cada vez con contenido deseo y se hace en seguida el indiferente —gesto tan natural y tan insólito en el desarrollo de la trama que el público lo recibe con risas. La cámara desciende a detenerse en los breves chapines de Lillian Gish mientras la figura, oculta tras una cortina, demora en aparecérsenos en las escenas iniciales: manera de crear expectativa que sólo el cine, arte de imágenes, puede emplear con ventaja. Con la vestimenta de la menor de los Cameron y el festín de vuelta al hogar que ésta prepara para el Coronel, su hermano, culmina el uso y significado de estos detalles; nada más elocuente que esos copos de algodón tratando de fingir armiño sobre el trajecillo raído, ese plato de maíz tostado y esa taza de café de buniato para decir la historia de decadencia y miseria de los Cameron durante la guerra civil.

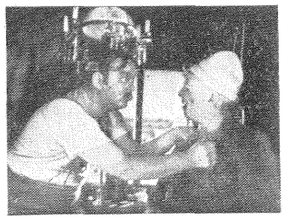
La mitad del reparto de la película absorbe bien el concepto de su director y hace cine

sin hinchazón teatral: Wallace Reid (Jeff el herrero) que en su corta escena de gresca sienta un estilo deportivo y fotográfico de moverse ante la cámara; Ralph Lewis (el senador Stoneman) monótono casi de tanta sobriedad, con sus tactos de ciego y su mirada perdida en la América del mañana; Henry B. Walthall (el coronel Cameron) héroe ahusado, cenceño, de cortante mirada y ademán breve, tan moderno en su mímica que cuesta reconocer en él al desbordado característico de años después; Mae Marsh, ingenua siempre fragante y fina excepto cuando paga tributo a la mecánica de las ingenuas del cine mudo en los saltitos de avecica con que haldea, tilinga, por el "hall" de la casa solariega. En el mirar pálido y como asombrado de Lillian Gish, pese a su espontaneidad, apunta la retórica personal de las interpretaciones que habían de venir inmediatamente después: esa técnica por la que, en cada pequeño rictus de los labios, en el dilatarse de la pupila, en el pulso anheloso de las narinas, ha de darnos ella cahiz tras cahiz de la tragedia que va organizándose y arremolinándose como un aire malo. Es sutilísima la diferencia entre su manera y la de los demás, porque su juventud no le ha permitido aún formularse ese criterio absolutamente cerebral y exacto de interpretación que todos hubimos de tomar luego por temperamento puro, por sensibilidad vivísima y nada más. Pero esa diferencia basta para poner en plano aparte a la gran actriz del futuro, que hace pocos meses he aplaudido en Broadway —característica bronca, precisa y nerviosa— en *The Trip to Bountiful.*

A este nuevo espectador que encuentro dentro de mí, la escena que parece más lograda en toda la obra, por los matices espirituales que la van armando y porque es la que más espaciosamente plantea y desarrolla una situación tal como estamos acostumbrados a verla en el detallista cine de hoy, es la del regreso del coronelito a su casa y el encuentro con la hermana menor, ya mujer, que corre a la puerta a recibirlo. La reserva de los dos: su sonrisa desconcertada: su lucha interna por volver a sentir como antes, por retomar el afecto donde quedara, y luego los diques de la emoción que se rompen y el abrazo, todo ello está expresado por Henry B. Walthall y Mae Marsh con economía y nobleza que se levantan muy por encima del tono casi arcaico de otros muchos momentos.

En el bando restante están, en primer lugar, los falsos negros y mulatos; Lydia, el sargento, Lynch, todos empeñados en expresar pasión sin pigmento con el código retórico de los mimos europeos, sin advertir que era más legítimo observar y copiar el tipo original, presente por multitudes durante la filmación. Pero a ello quizá los obligaron los dictados de propaganda de este novelón en imágenes trepado a la historia por virtud y virtuosismo de su forma.

Forma fué lo primero que dió David Wark Griffith al cine, forma y formato: y forma es lo único grande que le queda a *Birth of a Nation* después de treinta años. El talento histriónico y el genio para el negocio de los hebreos habían de combinarse después en Hollywood para dar relumbres y aspecto exterior de gran arte a esa forma desamparada de fondo. Girando, girando siempre en torno a sí misma, la oronda forma del cine americano se ha estancado hoy en esos dos géneros enfermos y marcadamente ofensivos que son el melodrama psicopatológico y la comedia musical en tecnicolor. Alemanes, suecos y franceses han pasado por la capital del cine señalando, aquí y allá, otro camino: pero los cientos de millones de espectadores del cine que existen solamente y arañan la superficie de la vida, incapaces de sopesar sus sentimientos, han encontrado decadente toda expresión que no se limitara a embellecer y falsear con gracias de dentista y ortopédico ese existir sin desembocaduras. Como que la única satisfacción y medida vitales las da el



Gycklarnas Afton

más festivales

San Pablo 1954

El Festival de San Pablo (febrero 1954), dedicado por partes iguales al arte cinematográfico, al comercio cinematográfico y al cuarto centenario de la ciudad, fué el primero de su país y uno de los más ricos, concentrados y desordenados que se hayan realizado en el mundo. En quince días exhibió tres nutridos ciclos retrospectivos (clásicos, von Stroheim, cine brasileño), dos ciclos de cine científico y cine para niños, y unos cuarenta films comerciales de variados orígenes, con títulos de importancia: *Gycklarnas Afton* (Noches de circo, de Ingmar Bergman), *Roman Holiday* (Wyler), *Julius Caesar* (Mankiewicz), *Bellissima* (Visconti), *Pane, amore e fantasia* (Comencini), *Shane* (George Stevens), *Le salaire de la peur* (H. G. Clouzot), entre ellos. Como esta riqueza se sumó al estreno del CinemaScope y a la presencia o cercanía de algunas personalidades (von Stroheim, Abel Gance, Eric Johnston, Norman McLaren, Cavalcanti), deberá ser un poco extensa, aun olvidando lo trivial, la nota que *Film 21* proyecta dedicar a ese agitado período.

---

griffith

espíritu, esos millones y millones que lo desdeñan sufren una luxación de su ser que a veces acaba en esquizofrenia: pero el cine les reitera palabras de consuelo presentándoles criminales en la clínica psiquiátrica (lo que podría ser la última instancia de su sorda angustia) o a Betty Grable, puro afeite y busto de goma, meneándose como una odalisca pero repitiéndonos en cada una de sus frases que es un personaje virginal (la cortina de humo en la que se necesita creer).

Se ha terminado el espectáculo. Estoy en medio a las vidrieras, las bocinas rabiosas de la policía, el aire maquillado de la Quinta Avenida. ¡Si pudiera yo lavarme el alma y verme sentado en 1916, no frente a este anatema, sino frente a la *Intolerance* de Griffith, con el mismo ritmo de adagio, la misma leticia de días que fluyen serenos, el mismo maravillado apetito provinciano con que deben haber entrado mis padres al Teatro Urquiza de Montevideo a ver sin ver *The Birth of a Nation!* ¿Cómo sería esa otra medida de los hechos? ¿Cómo ha encajado verdaderamente la textura burguesa del novecientos en esa perpetua contradicción que es el organismo del hombre?

Pero la gana de pasado muere en seguida en el ritmo de Manhattan, y de la visita a Griffith queda el deslumbramiento que debe sentir un arqueólogo al ver los elementos de toda una forma de arte —y con ellos los de una cultura— ordenados con genio en una serie de bloques de piedra, que son ahora un testimonio y una profecía.

cortes en portugal

UNO DE LOS PROBLEMAS MÁS COMPLEJOS Y DE MÁS difícil solución es, sin duda alguna, la defensa de los derechos del autor de películas. Para las obras literarias y musicales, existe todavía cierto respeto y leyes internacionales han sido promulgadas en el sentido de proteger los derechos de autor y salvaguardar, en lo posible, esas obras de alteraciones, mutilaciones u otros abusos y atentados.

¿Y al film? Nada lo protege. Nadie lo defiende. Desde el productor hasta el exhibidor, pasando por el distribuidor y la censura, todo el mundo se atribuye el derecho de alterar, de cortar, de mutilar la pobre e indefensa obra del realizador cinematográfico. Una vez que ésta ha salido de sus manos, el realizador no tiene ya control alguno sobre ella. La película es víctima de los atentados más impunes y arbitrarios. ¿Qué importa que se trate de una obra de arte? Nadie se preocupa por respetarla...

En Portugal, más o menos como en todas partes, la censura no tiene contemplaciones. Por razones políticas, sociales, religiosas o morales (o sin ninguna razón justificada...), raro es el film de valor que llega integralmente al público. De **Fröken Julie**, de Sjöberg, se exhibieron apenas cuatro quintas partes. **Europa 51**, de Rosellini, pasó con enormes cortes. **Les sept pechés capitaux** aparecieron reducidos a cinco. **Cronaca di un amore**, de Antonioni, fué cortado de tal manera que muchas situaciones de la película aparecieron confusas. A **Monsieur Verdoux** le suprimieron **todo** el discurso del Tribunal. Cinco ejemplos entre cien.

Pero peor es aún la actitud infeliz e indefendible de algunos distribuidores de películas que las cortan a su gusto para (dicen ellos) hacerlas más comerciales y más aceptadas por el gran público, reduciéndoles el tiempo de proyección. A **Henry V**, de Laurence Olivier, le suprimieron una tercera parte! A **Othello**, de Orson Welles, le cortaron innumerables escenas. Y, finalmente (con impudor y desaprensión sin precedentes en ninguna parte del mundo) mutilaron estúpidamente la última película de Charles Chaplin, **Limelight**.

Esta vez fué un escándalo público. Todos los críticos habían leído, por lo menos resúmenes del argumento y referencias en la prensa extranjera y muchos conocían el guión publicado en BIANCO E NERO y los diálogos publicados en FILM CRÍTICA. Muchas personas habían visto el film en París y en Londres. Pero no era necesario estar prevenidos. Los cortes eran tan groseros y tan grandes que el público notó en seguida la falta de secuencias enteras. Además de otras escenas, el distribuidor de **Limelight** (la firma Sonoro Film La.) no encontró nada mejor que suprimir **totalmente** la escena del segundo sueño...

Fueron denunciados los cortes en los diarios y en las revistas de cine, se escribieron cartas de protesta, se enviaron cartas a Chaplin. Pero no nos consta que la firma distribuidora haya sufrido, hasta ahora, alguna sanción. Y el público portugués, totalmente a merced de estos miserables traficantes de films, vió la última obra de Chaplin bárbaramente mutilada al punto de que algunas escenas carecían de todo sentido!

H. Alves Costa.
Porto, febrero de 1954.

Carta de Cavalcanti

Estimados señores Directores:

Soy un gran admirador de la revista FILM, por eso les escribo la presente para rectificar dos puntos del artículo sobre Cine Inglés, en la parte titulada "Una política diferente". El autor declara que abandoné los Estudios Ealing después del fracaso comercial de **The life and adventures of Nicholas Nickleby.** La verdad es que después de esta película, mi gran amigo y productor Michael Balcon, hoy "Sir" Michael, me prestó a los Estudios de Riverside para la dirección de **They Made me a Fugitive,** que fué un gran éxito comercial. Solamente después de la conclusión de este último film es que dejé Ealing. Mi separación fué causada por el hecho que la directiva insistió en retener el 50 % del sur plus de mi sueldo durante el "préstamo", lo que era inadmisible porque no había contrato entre nosotros.

El segundo punto es decir que **Nicholas Nickleby** fué un fracaso financiero. Es verdad que el film ortodoxamente realizado en la época del romance (William II), sorprendió a ciertos críticos ingleses que estaban habituados al Dickens victoriano. Pero la película tuvo una carrera comercial normal en el Reino Unido y en Europa, y un gran éxito en los Estados Unidos. El propio Sir Michael me comunicó que fué el único film cuya renta durante tres años consecutivos subió, en lugar de bajar como acontece normalmente.

Ya se ha escrito en Brasil, donde soy muy combatido, sobre este pseudo fracaso de Nicholas, y nunca tuve la preocupación de desmentir esta afirmación, tanto más que el distribuidor brasileño de United Artists recusó el film por juzgarlo incomprensible para el público de nuestro país. En el caso de FILM hago la rectificación con la mayor cordialidad y confianza, dejando al libre arbitrio de Uds. la publicación de la presente.

Saluda a Uds. muy atentamente,

Cavalcanti.
San Pablo, 4 de enero de 1954.

N.de R.— El artículo sobre "Cine Inglés, una política diferente (Ealing Studios)", fué publicado en FILM 18 (octubre 1953).

Carta de Genina

AUGUSTO GENINA, tras cuarenta años de cine en los que hizo simplemente de todo, planteó un problema insólito: quién le hizo **Cielo sulla palude** (1949), un film admirable para muchos. Tras él, decayó en **L'Edera** (La tortura de la carne, 1950), un melodrama olvidable, y tocó fondo con **Tre Storie proibite,** donde confunde el drama con la cursilería, y el humorismo con la grosería. O alguien le filmó **Cielo sulla palude** (y no fué el fotógrafo Aldó), o Genina arrastró sus prestigios para ser un comerciante, sin mostrar siquiera la habilidad para serlo.

(Film 19.)

19 de febrero de 1954.

Queridos amigos de Montevideo:

He recibido el número de noviembre de FILM (19) que les agradezco. Es una publicación muy interesante y la leo siempre con gran interés. Esta vez sin embargo me disgustó una pequeña referencia sobre mí, que —disculpen la franqueza, pero entre amigos me parece necesaria— me parece injusta, ofensiva en lo que me concierne y no correspondiente a vuestra agudeza de juicio y a vuestro elegante y más que discreto modo de expresarse.

Vds. juzgan **Cielo sulla palude** un "film admirable" y por el contrario **L'Edera** un "melodrama olvidable". No hablemos de **Tre storie proibite,** film que de acuerdo a Vds., me ha hecho alcanzar el "fondo", es decir me ha hecho descender todas las etapas de la escala artística. Lo siento, pero de vuestra inteligencia no puedo aceptar un juicio semejante. Vds. cometen, lamentablemente, el error de muchos críticos que confunden la "forma" con la "materia", es decir el "tema" con la "realización". De acuerdo a Vds. un film es "válido" si el tema es "válido" y viceversa. La crítica debería al contrario separar siempre los dos juicios, incluso cuando el director sea el autor. No digo esto para condenar el asunto de los temas de **L'Edera** y **Tre storie proibite,** por caridad, sino sólo para afirmar un principio.

No conformes con condenar **L'Edera** y **Tre storie proibite,** Vds. hasta dudan que sea yo quien realizó **Cielo sulla palude.** ¿Puede escribirse algo más desprovisto de fundamento y absurdo que esto? Y pensar que mis films son fácilmente identificables, tanto se parecen unos a otros. Mi estilo es fácilmente reconocible, aun en los films de género más diverso: claridad de narración, fotografía inspirada por la pintura, fuerte dramaticidad en la elaboración del relato, búsqueda de la realidad a través de la máxima adhesión a la acción, a las personas, a las cosas, al medio ambiente. **Cielo sulla palude** y **L'Edera,** para hablar sólo de estos films, confirman lo dicho. Si Vds. están en condiciones de proyectarlos, háganlo, y verán qué semejantes son entre sí. Naturalmente, el tono de la fotografía cambia, pero sólo eso. En **Cielo sulla palude** todo es medias tintas, una continua suavidad; en **L'Edera,** en cambio, todo es blanco y negro y todo encendido, pero la composición de la imagen, inspirada por la pintura, más que por el documento, es la misma. "Mutatis mutandi" —se entiende, siempre el tono fotográfico— confrontad mi film **Prix de beaute** (1929) y veréis que desde entonces sigo los mismos criterios para realizar un film. Esto me es posible porque dirijo por intermedio de la cámara. Creo ser el único director que usa un método de trabajo semejante, basado en la composición de imágenes, encuadre por encuadre. He ahí porqué, estando yo siempre en la cámara, puedo impunemente cambiar de operador sin el temor de que así se note en el film, e incluso siendo el operador el mismo, el género de su fotografía es diverso, es decir adaptado al nuevo relato, o sea funcional y no sólo en función de sí mismo. Por ejemplo Aldo ha sido el operador de **Cielo sulla palude** y de **Tre storie proibite.**

L'Edera está tomado de una novela de Grazzia Deledda, premio Nobel, y es la fiel reproducción de la vida y costumbres de la isla de Sardegna, donde había nacido. A esta grande y, lamentablemente, desaparecida escritora, van por lo tanto vuestros comentarios y la acusación de haber escrito un "melodrama olvidable". En cuanto a **Tre storie proibite,** el origen de sus tres relatos es literario y nobilísimo, porque la primera historia está tomada de un cuento de Maupassant, la segunda de una novela de un ameno autor italiano —también ha colaborado en ella mi querido y lamentado amigo Ugo Betti— y la tercera de una obra juvenil de Proust (donde se sustituyó la "ninfomanía" por la "obsesión de la droga"). Ciertamente, **Tre storie proibite** no es **Cielo sulla palude,** pero es siempre un film de excelente elaboración, curioso y más bien novedoso de construcción, que ha tenido gran éxito en todas partes. Se exhibió durante cuatro meses en la New Gallery de Londres, batió los records de recaudación en Portugal, en Holanda, en Egipto, en Escandinavia, en Grecia, en Alemania y ha sido vendido en el mundo entero, sesenta y más países casi al mismo tiempo. En estos momentos se proyecta con gran éxito en las pantallas de Estados Unidos. Aunque tan grandioso éxito puede fundar la sospecha de que el film es más comercial que artístico, no veo porqué se debe decir que por haberlo realizado he caído muy bajo. El éxito no es fácil de conquistar y cuando viene se le debe respetar, particularmente cuando se le alcanzó con medios más que ortodoxos, desde el punto de vista de la creación.

Pierre Benoit, el gran escritor francés de "Atlantide", a fuerza de escribir libros de éxito, terminó en la Academia Francesa, que ha querido premiarlo, sentándolo junto a François Mauriac y a tantos otros ilustres escritores franceses; ha querido recompensar en él al éxito.

Vds. deben disculparme por escribir esta carta y no ver en ella sólo mi disgusto por no haber sido comprendido por Vds., como hubiera deseado.

Si les interesa alguna noticia de mis actividades, les diré que he terminado MADDALENA y que estoy por ir a París donde recopilaré material para un film que pienso realizar sobre la vida del gran pintor italiano que vivió y murió en París, de 1906 a 1920, Amedeo Modigliani. El fin es más bien ambicioso, como verán, y no es fácil.

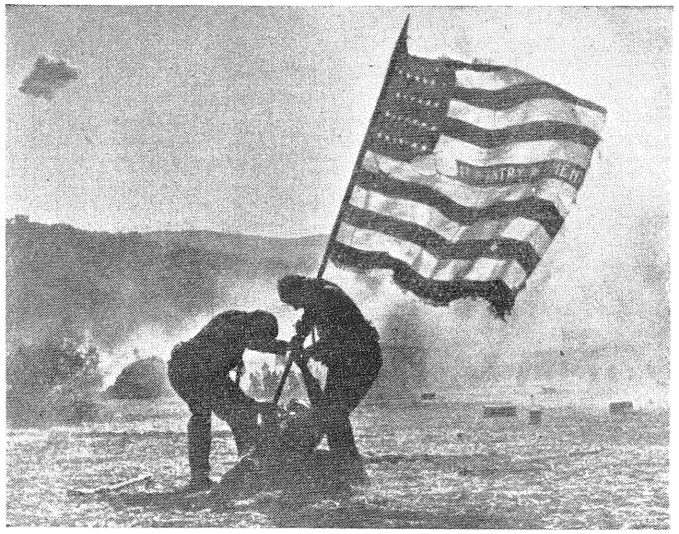
Adjunto una fotografía mía tomada durante la realización de mi último film MADDALENA.

Gracias por el envío de FILM, y cordiales saludos.

Augusto Genina.

la creación cinematográfica

estética e industria *



The Red Badge of Courage

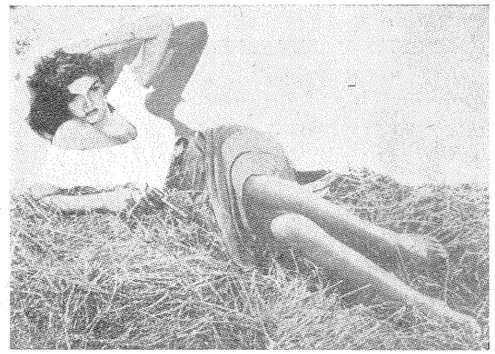
EL PÚBLICO CORRIENTE VA AL CINE para entretenerse con Marilyn Monroe y con Jane Russell, con Robert Taylor y con Gregory Peck. Hay quien prefiere una película de amor a una del oeste, o quien elige lo policial antes que lo dramático, pero fuera de esta discriminación por estrellas y por temas no se exige del film otra cosa que pasar el rato. Habituado a ver siempre a Bette Davis en el mismo melodrama y a Virginia Mayo en el mismo Technicolor, el público adulto que sabe, desde hace tiempo, que James Cagney no muere en todas sus películas, cree que la estrella vive el papel que interpreta y le atribuye el don de improvisar situaciones y diálogos mientras cámaras y micrófonos los registran por generación espontánea. Como identifica el film por el nombre de los actores y actrices que lo interpretan, una vez en la sala, mientras desfilan los títulos iniciales, conversa ignorando para siempre que quizás entre esos nombres que lo aburren se halle el del responsable por el film, bueno o malo, que va a presenciar.

A su lado, el crítico que no pudo todavía reunir los datos de la película está apuntándolos con desesperación. Cada vez que se retira del cine, perdido entre los comentarios de los espectadores, ese crítico ve alzarse ante él el mismo problema. A veces, la respuesta está en esos nombres que ahora deberá descifrar. En otras ocasiones, las más, esos nombres no son sino una cortina de humo en la que arriesga perderse. Es entonces cuando envidia a sus colegas de la crítica literaria o de artes plásticas, pues ellos tienen ante sí, para juzgar, la obra cierta de un determinado autor, y sus problemas de investigación en la materia no van más allá de los que exigen unos cuantos artistas antiguos, lo suficientemente explorados ya como para sorprender la ignorancia de un moderno. Si el crítico cinematográfico es un culto, ya se habrá saturado de la interminable discusión teórica sobre quién es el autor de la obra cinematográfica. Sabrá entonces que los directores se atribuyen esa calidad, que los libretistas sostienen que el autor es el libretista, y que ambos cuentan con el voto en contra de productores, actores y fotógrafos. El crítico creerá o no en las generalizaciones (James Thurber las colecciona) pero, como miembro de una profesión tan castigada por quienes hacen cine y por quienes lo van a ver, posiblemente ha tomado como propio el camino de la modestia y decidido solucionar el problema para cada caso que se le presente. Esta solución particular no puede ignorar, sin embargo, algunas actitudes generales adoptadas por quienes rigen la vida artística e industrial del cine.

Corresponde establecer entonces:

—qué entiende la estética por creación cinematográfica,
—qué entiende la industria por creación cinematográfica,
—cómo el sistema de estrellas, la elección de temas y el trabajo de equipo influyen sobre esa creación,
—cómo la información puede ayudar a solucionar el problema y hasta dónde se puede confiar en ella.

* Esta es la primera de una serie de notas sobre los problemas del creador cinematográfico y del crítico.



Jane Russell en THE OUTLAW

• *El creador y la estética.*

La obra de arte debe ofrecerse a la percepción, debe ser ejecutada, para pasar de la potencia al acto. Hay artes como la música y el teatro en las que creación y ejecución son dos momentos distintos, hay artes como la pintura, la escultura y la literatura en que ambas etapas coinciden. La creación musical finaliza cuando el compositor escribe el último acorde. La redacción del diálogo final cierra la etapa creadora del dramaturgo. La "Misa en Si Menor" de Bach y el "Hamlet" de Shakespeare son dos creaciones artísticas en sí mismas: el músico y el actor son sus intermediarios ante el público. Como tales, su ideal es la fidelidad al espíritu de la creación que interpretan. Aún el director de orquesta, solistas y coro que ejecutan la "Misa en Si Menor" y el metteur-en-scène que dirige "Hamlet" son también intérpretes, si bien su labor es coordinadora. (No debe inferirse que ambos cumplan una misión concertadora idéntica, aunque no es del caso establecer aquí en qué consisten las diferencias entre una y otra.) La misma diversidad presente en las varias ejecuciones de la "Misa", en las varias interpretaciones del "Hamlet", demuestra que sus directores se basan en una obra que es indefinidamente nueva sin dejar de ser la misma, inagotable en su profundidad pero irreductible a sus ejecuciones. Una aberración muy moderna eleva la calidad de intérprete a la dignidad de creador. Los intérpretes y los directores son creadores sólo en la medida en que anteponen su personalidad a la de los autores que ejecutan: más allá del Shakespeare de Olivier, de Barrault, está Shakespeare, a secas.

La pintura y la escultura son artes en las que creación y ejecución coinciden en un solo acto o, dicho de otro modo, son artes en las que el creador es, necesariamente, el intérprete. Ningún ejecutante se interpone entre una tela o un mármol y el público. Lo mismo pasa con la novela. Teóricamente, el cine es clasificado en este grupo artístico, y así lo hace Mikel Dufrenne en su reciente "Phénomenologie de l'expérience esthétique" (en dos tomos, P.U.F., París, 1953): *"Desde que esta cuestión se plantea debe resolverse en beneficio del director, porque en el arte de la pantalla la presentación es esencial, ya que en él no hay representación sino solamente, en cada función, una reproducción mecánicamente obtenida; la ejecución es tanto más importante desde que se realiza de una vez para siempre, y tanto más importante es el director que la preside"* (tomo I, pág. 60). Algunas líneas después agrega: *"En el cine, aunque parlante, el libreto no es sino un pretexto: el verdadero autor es el director"*. Debe entenderse que Dufrenne no establece como ley la calidad creadora del director, sino que se limita a expresar el ideal estético de esa posibilidad. En el mismo plano especulativo puede buscarse un fundamento para ésta y otras tesis análogas.

Si el cine se inscribe más exclusivamente en lo visual, la acción que la obra cinematográfica presenta debe estar concebida en términos de imagen y movimiento y desarrollarse según un ritmo determinado. El libreto no es más que una previsión esquemática de lo que ha de ser el film terminado y no predetermina, como una partitura, como un texto teatral, el resultado definitivo. Sólo su ejecución creará la obra específicamente, de una vez para siempre.

estética e industria

Ladri di biciclette

• *El cine tal cual es.*

El cine actual está lejos de cumplir con las teorías estéticas que pueden construirse a su alrededor. Olvidando lo especulativo, de frente a los hechos, la diaria práctica del cine exige para el problema de la creación un enunciado, un planteo y una solución muy distintas de los buenos deseos de los estetas. La primera impresión en el nuevo terreno es la de estar frente al caos. Para ordenarlo conviene establecer dos puntos de vista: uno tendrá en cuenta la obra cinematográfica como producto industrial y el otro la estudiará como resultado de una labor de equipo. Ambos aspectos no se dan siempre separados en la realidad y una representación gráfica mostraría que sus órbitas suelen cruzarse.

I — artistas a sueldo

Como la producción norteamericana es el mejor ejemplo que puede darnos la industria cinematográfica en todo el mundo, lo que sucede en ella resulta también ejemplar. Antes que una visión personal de los hechos, parece más adecuada la cita de testimonios de quienes trabajaron o trabajan en Hollywood.

El director Frank Capra no puede ser considerado un rebelde, y sus films exhalan una filosofía conformista que ha ganado al realizador sus éxitos populares y un público olor de santidad. En 1939, Capra estaba en el apogeo de su carrera, había sacado del abatimiento a los pequeños estudios de la Columbia con el éxito comercial de sus películas, venía de ganar para sí mismo y para su film *You Can't Take It With You* (Vive como quieras, 1938) un doble Oscar de la Academia y el suyo era un nombre respetado hasta por la exigente crítica. Estos méritos, o algunos de ellos, le valieron el sillón de presidente de la Director's Guild, liga de directores cuyo fin era reivindicar a sus colegas como artistas y liberarlos del yugo que los sujetaba a los productores. Fué como titular de ese cargo que Capra envió al NEW YORK TIMES una carta que apareció publicada el 2 de abril del año citado. El documento dice: *"Hay en Hollywood sólo media docena de directores que filman lo que quieren y que supervisan en parte el montaje. Estamos de acuerdo con ustedes cuando dicen que el cine es un arte de directores: lo es o DEBERÍA SERLO (...) hemos pedido a los productores dos semanas para preparar un film de clase A, una semana para los de clase B y la supervisión del montaje inicial (...) hemos pedido que se permita al director leer previamente el libreto que va a rodar (...) diría que el ochenta por ciento de los directores filma las escenas tal como se les ha dicho que lo hagan, sin cambios de ninguna clase, y que el noventa por ciento no tiene voz ni en el libreto ni en el montaje"* (citado por Roger Manvell en FILM, Pelican Books, 1950, págs. 148-49).

El director francés René Clair que debió pasar durante la ocupación por las ordalías hollywoodenses del trabajo en serie, escribe en "Réflexion faite" (Gallimard, 1951): *"Entre los cuatrocientos o quinientos films producidos por año en California, ¿cuántos llevan la marca de un estilo personal, cuántos parecen la obra de un artista o de un artesano original? Es por una especie de superstición que se continúa nombrando al realizador y a los libretistas de un film americano. (...) Pese a la tipografía majestuosa y a la fanfarria que acompañan a la presentación de los títulos en la pantalla, los nombres que allí se leen no son a menudo sino los de los empleados de una administración todopoderosa y anónima"* (pág. 208).

Algunos de los métodos de esta burocracia del arte son examinados por otro francés que corrió en Hollywood peor suerte que Clair. En su libro "Le cinéma, notre métier" (Cailler, Ginebra, 1944), Jacques Feyder habla de la llamada Story Conference, encargada de planear el film y compuesta por el jefe de producción, el director, dos o tres libretistas, el probable montador, diversos técnicos y especialistas. A la competencia se agregaban a veces dos señoras que representaban el punto de vista femenino y hasta una madre destinada a evitar todo desliz doméstico en el tema. Ayudados por una tropa de secretarias, los conferenciantes discutieron durante semanas o meses hasta que todos estuvieron de acuerdo. *"He aquí el resultado: un film que un indígena hubiera hecho más o menos del mismo modo... el europeo se ha defendido como pudo, resistió, luchó. Se lo había contratado para eso; pero no logró, pese a todo, mostrarse demasiado intransigente, permanecer inconmovible sobre sus posiciones y, poco a poco, borró de su obra esa personalidad que se le había comprado por contrato, por la cual había recibido un excelente salario"* (pág. 35). La Story Conference, sin embargo, era una graciosa concesión al director europeo, y así se le manifestó con el sentimiento de haber sufrido los caprichos del extranjero y de haber llevado la liberal conducta norteamericana hasta la debilidad.

II — el león de la metro

Si los testimonios anotados son reveladores, más lo es el núcleo de declaraciones de Louis B. Mayer que Lillian Ross ha publicado en su libro "Picture" (Gollancz, Londres, 1952), historia íntima de *The Red Radge of Courage* (1951) que John Huston realizara para MGM. Si esta compañía puede ser considerada como una típica representante de la gran industria de Hollywood, Mayer, su jefe espiritual durante un cuarto de siglo, debe ser considerado como el responsable de la política de la empresa, y su ideología revelará el máximo común denominador de la de sus colegas.

"—Déjeme contarle algo, dijo Mayer. Premios. Medallas. Condecoraciones. Aquí teníamos dos películas. Una de Andy Hardy, con el pequeño Mickey Rooney, y Ninotchka, con Greta Garbo. Ninotchka ganó los premios. Condecoraciones azules. Condecoraciones rojas. Nueve campanas y siete estrellas. ¿Qué película hizo plata? Andy Hardy hizo plata. ¿Por qué? Porque ganó los corazones. No premios" (pág. 26). Luego, recordando la escuela realista americana, uno de sus odios predilectos:

"—No muestren la buena, íntegra madre americana en el hogar. Buena. Dulce. Sacrificios. Amor. ¡No! ¡Golpeen a la madre en la mandíbula! Y se dió a sí mismo un golpe. ¡Tiren a la viejita por la escalera! Él mismo se tiró en dirección a la bandera americana. ¡Tiren la buena, casera sopa de pollo hecha por la madre, en su propia cara! Y tiró un imaginario plato de sopa en la cara de Freed. ¡Pisen a la madre! ¡Péguenle! Eso es Arte, dicen. ¡Arte! Andy Hardy. Vi la película con lágrimas en los ojos. No siento vergüenza. La veré de nuevo. Y lloraré todas las veces" (pág. 27).

"—Quiero dar al público entretenimiento, dijo Mayer, y gracias a Dios, es algo que paga. Limpio, el entretenimiento americano. ¡Ópera! Dicen que no les gusta la ópera. Hicimos una película, The Great Caruso. ¡Miren la taquilla! Mi esposa se conmovió y lloró cuando vió la película. (...) Tan pronto como dicen que una película fué hecha en Italia, algún crítico a ochenta dólares por semana escribe una crónica llamándola arte. Arte. The Red Badge of Courage ¿arte? ¿Toda esa violencia? ¿Sin argumento? ¿Es buen entretenimiento? Lo dudo. Quizás esté equivocado. Pero no creo estar equivocado. Sé lo que el público quiere. Andy Hardy. Sentimentalismo. ¿Qué tiene de malo? ¡Amor! ¡Buen romance a la antigua! ¿Es malo? Entretiene. Trae público a la taquilla. ¡No! ¡Esos críticos!" (pág. 183).

El veterano productor no estaba equivocado: sabía qué atraía al público. *The Red Badge* costó millón y medio y fué un fracaso comercial. Cuando así se supo, Dore Schary productor ejecutivo de la MGM y primer subordinado de Mayer, Gottfried Reinhardt productor del film y Margaret Booth directora del departamento de montaje de la empresa, alteraron la obra de Huston hasta volverla irreconocible. Pero pese a los cortes e injer-

tos, pese a ser explotada en doble programa con una comedia musical de Esther Williams, la compañía debió retirar *The Red Badge* de circulación. La prensa había recibido el film tal como lo dejaron muchas manos, pero ni uno solo de los críticos mencionó a Schary, a Reinhardt o a la Metro, y elogiaron o vituperaron a Huston como único responsable.

III — libertad es esclavitud

Lo que antecede ilustra hasta dónde la creación comercial nace de factores extra-artísticos sojuzgados al imperativo de una industria que practican hombres de negocios cuya vocación es repartirse dividendos. En el plano de la producción aparecen obligaciones en cuanto el film es considerado una mercancía cuya colocación depende del gusto que el cliente tenga en consumirla. Satisfacer al espectador, y seguir atrayéndolo a las salas, es una empresa que obliga al comerciante a mantener una calidad media, una fórmula de éxito por encima y por debajo de la cual todo experimento puede resultar el fracaso. El resultado ideal que busca el productor, en EE. UU. y en todo el mundo, es lo que él llama "universal appeal" (atracción universal). En el NEW YORK TIMES del 20 de noviembre de 1938, el productor americano Walter Wanger escribía: *"El film debe atraer tanto a un niño de ocho años como a un anciano de ochenta; es necesario que entretenga gentes de todas las razas, de todos los países, sean cuales sean las religiones, los regímenes políticos o sociales."* Esta definición, por utópica que parezca, da una idea exacta de la tendencia de la producción actual: conferir a la mayor parte de los films un carácter que parezca responder a los deseos de grandes núcleos del público universal. El camino hacia el cumplimiento de ese ideal es el entretenimiento puro y simple de las masas, dejando de lado los temas de orden social, político, religioso, o de actualidad, que puedan rozar a un núcleo determinado de espectadores.

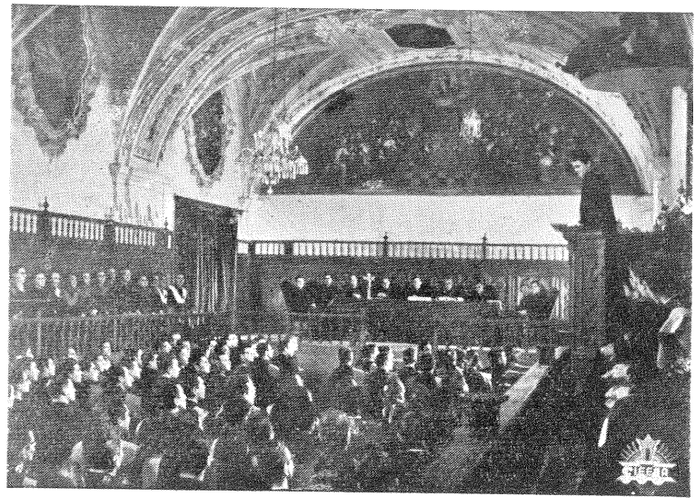
Death of a Salesman

Puede suponerse la dosis de creación que el artista puede imponer en un medio cuyo fin es entretener por igual a un esquimal de ocho años y a un hotentote de ochenta. Otra consecuencia es la traslación de la responsabilidad por lo creado; la autoría tiende a diluirse y uno de los puntos de mayor concentración se fija, no alrededor de los artistas implicados, sino junto a las cabezas, visibles e invisibles, que los comandan. Aun aquella media docena de directores que, según Capra, trabajan con libertad en Hollywood, debe entenderse que lo han logrado no por su contribución a la estética, sino por haber probado que se puede confiar comercialmente en ellos.

En su carrera, la industria descubrió algunas constantes que ayudan a prever la reacción favorable del público. Aparte de la propaganda, que no tiene relación directa con el problema de la creación, el sistema de estrellas, el clisé argumental y la filmación de temas de éxito de librería, del teatro y de la radio, son los tres medios más poderosos para atraer al espectador de que disponen los productores. Por su importancia particular, serán tema de un próximo artículo.

G. B. P.

NOTA.— Para defender mejor sus millones la industria se somete a la censura y llega, en EE. UU., a mantener una Oficina de censura previa. Sobre la influencia de ésta en la creación ya se escribió en FILM 5, 7 y 9.



La guerra de Dios

cine español

revisión de 1953

ANTES DE PASAR A HACER UN SOMERO examen de la cinematografía española en 1953, treinta y nueve películas estrenadas en Madrid, siendo cuatro de ellas coproducciones, nos interesa analizar qué resultado nos otorgó la producción del pasado 1952. Y hemos de reconocer que dentro del marasmo habitual de nuestro cinema hubo algunos intentos, más o menos fallidos, para elevar la categoría artística de nuestros films.

"El Judas", realizado por Ignacio F. Iquino sobre un guión de Rafael J. Salvia, vino a romper la rutina de tanto cine pseudorreligioso hecho últimamente; con un profundo sentido humano en su argumento, contenido que se difumina en el guión y que finalmente casi desaparece en la realización, pero que indudablemente sigue latiendo a lo largo de todo el film. "Los ojos dejan huella", de nuestro máximo realizador José Luis Sáenz de Heredia, desemboca en una película de tipo cosmopolita-policíaco sin mayores méritos. Junto a estas merecen citarse: "Séptima página" por su guión, "La llamada de África" por su fotografía y "Parfisal" por su ambición. Pero como dato significativo, y que traduce claramente la poca importancia que al cine como arte se otorga en España por los organismos oficiales, citaremos el hecho de que los premios correspondientes a dicho año concedidos por el Sindicato Nacional del Espectáculo recayeron: el primero sobre "Sor Intrépida", mala película por todos conceptos, debida a un guión inefable de V. Escrivá y realizada vulgarmente por Rafael Gil; y ya sólo en segundo lugar se acordaron de premiar "Los ojos dejan huella" y "El Judas". Claro está que la película premiada estaba en la línea religiosa que últimamente se ha impuesto en España, buscando la calificación de "interés nacional" y la correspondiente subvención económica.

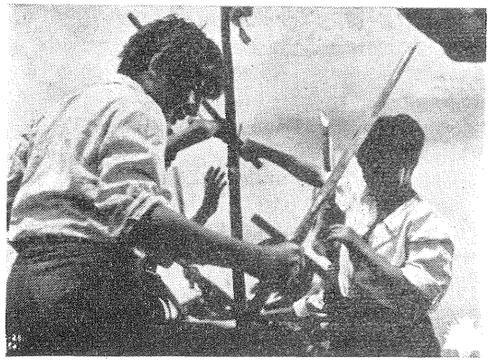
Si hemos dado tanta extensión al repaso cinematográfico del año 1952 ha sido para poder, de esta manera, comparar lo que de adelanto o retraso nos ha aportado este 1953, y que en breve resumen es:

1º) Imitación tardía del neorrealismo italiano. "Segundo López" de Ana Mariscal, floja por ser excesivamente mimética, pero con aciertos aislados. "Hay un camino a la derecha" de Rovira Beleta (no estrenada públicamente aún), de mayor contextura dramática, abusa sin embargo de situaciones y encuadres ya vistos, un final inadmisiblemente comercialista rebaja sus considerables méritos.

2º) La continuidad en el "latiguillo religioso", olvidándose del camino marcado por "El Judas", con "La guerra de Dios", de los ya citados Excrivá y Gil, que tiene un guión falsamente social y un tanto declamatorio y una realización friamente intelectual, circunstancias por las que el "León de Bronce" otorgado a dicha película en Venecia aparece un tanto injustamente otorgado. "El beso de Judas", de los mismos autores, y cuyo rodaje termina en estos días, parece ser una vuelta a la espectacularidad biblica estilo De Mille.

3º) Descubrimiento a medias de la Andalucía verdadera. "Carne de horca" de Ladislao Vajda y "Fuego en la sangre" de Ignacio F.

Hay un camino a la derecha



Jeromin

Iquino, nos intentan mostrar la auténtica vida andaluza en dos épocas distintas, antigua y moderna, pero su propósito no se cumple totalmente al mezclar varias veces el tópico junto con realidades dramáticas.

Pero el auténtico valor de este año ha sido la revelación fulgurante de J. A. Barden y Luis García Berlanga, que con "¡Bienvenido, Mr. Marshall!" han logrado para el cine español el premio al mejor guión en el Festival de Cannes. Obra profundamente española por su amargo humorismo, por su humanidad doliente que aparece envuelta entre risas y veras. La figura del agricultor que sueña con el regalo de un sencillo tractor, porque sabe que el jamás podrá adquirirlo, es todo un símbolo de la situación de España actual. Tal vez por eso los extremistas de derechas han tachado a este film de disolvente.

Pero tal vez más importante que la enunciación de títulos de algún valor, sea inquirir las causas que hacen de España una nación cinematográficamente pobre. Y aunque éstas son varias y complicadas, como en todo asunto de gran trascendencia, vamos a intentar enumerarlas y clasificarlas.

En primer lugar hemos de hacer constar que los realizadores españoles trabajan con una penuria de medios extrema. Los estudios están mal dotados de material y generalmente peor acondicionados. Si a esto unimos la relativamente pequeña capacidad económica de nuestras productoras, nos encontramos que toda película que necesite un fuerte empleo de capital o bien de medios técnicos, suele ir, por las razones apuntadas, directamente al fracaso. Y únicamente se salvan aquellos tipos de cintas que aunque hubieran podido derivar hacia la grandilocuencia (si hubiera medios) se quedan en algo suavemente pretencioso, como por ejemplo ha ocurrido con "Jeromín" de L. Lucia.

En segundo lugar, primero en consecuencias, se encuentra el terrible problema de la censura. Una censura que carece totalmente de criterio, y que por lo tanto aprueba o desaprueba sin tener en cuenta los auténticos valores que la película pudiese contener. De esto a no poder tratar ni un solo tema de la España actual, sin temor a incurrir en error, media un solo paso, que muchos directores no se atreven a afrontar autocensurándose con la debida antelación para evitar posibles sorpresas desagradables.

Como tercer punto de estos "handicaps" tenemos la incultura cinematográfica de la que se denomina "minoría" y de la inmensa mayoría de los que hacen cine, ya que han acudido al mismo, llevados por simples afanes lucrativos, prescindiendo de toda consideración de orden superior. No siendo de extrañar, pues, que la producción española esté en manos de auténticos mercaderes (que para desgracia total ni aún esto saben ser), a los que hay que arrojar "del templo" tarde o temprano, si queremos que la Madre Patria ocupe el lugar que le corresponde como inspiradora de todo el cinema hispánico.

MANUEL RABANAL TAYLOR.

Madrid, enero 1954.

JARDIN D'ENFANTS DU

LYCÉE FRANÇAIS

Anexo: Av. 8 de Octubre 2508

Con los métodos de educación moderna aplicados en Francia para los niños de 3 a 5 años.

Estas clases del Jardín de Infantes aseguran la selección futura de las clases primarias y secundarios, las mejores del Liceo Francés.

Las inscripciones se reciben en la Secretaría del Liceo Francés.

Av. 18 de Julio 1772, de 9 h. a 11 h. 30

---

cine estudio salgado

PASAJE PALACIO SALVO
Entre piso — Montevideo
Teléfono: 40 38 06
Dirección Teleg.: "Brasal"

SONORIZACION
EFECTOS ESPECIALES
DIBUJOS ANIMADOS
COMPAGINACION
FILMACIONES
REVELADOS
COPIAS
TITULOS

alquiler de cámaras, reflectores y demás materiales para la filmación

Aprenda idioma portugués

y literatura brasileña

CURSOS GRATUITOS

Inscripciones: 9 a 11 y 17 a 19 horas

Clases de conversación

Métodos Rápidos — Profesores Especializados

INSTITUTO DE CULTURA URUGUAYO-BRASILEÑO

Palacio Brasil: 18 de Julio, 994 - 6.º piso

Teléfono: 8 35 22

Imp. "Rosgal" - Tel. 8 54 36